

سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
معهد البحوث العلمية
مركز بحوث اللغة العربية وآدابها
مكة المكرمة



٤٠٠٠١٩٦

اللُّغة الكونِيَّة

في جماليَّات الفكر الشعري في بائية ذي الرُّمة

الدكتور

صالح بن سعيد الزهراني

١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م

ح جامعة أم القرى ، ١٤٢٣ هـ .

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر .

الزهراني ، صالح بن سعيد

اللغة الكونية في جماليات الفكر الشعري في بائية ذي الرمة - مكة المكرمة .

١٣٦ ص ٢٤ × ١٧ سم .

ردمك : X-٥٩٣-٠٣-٩٩٦٠

١- الشعر العربي - نقد- العصر الأموي أ- العنوان ب- السلسلة

٢٢ / ٢٣٧٩

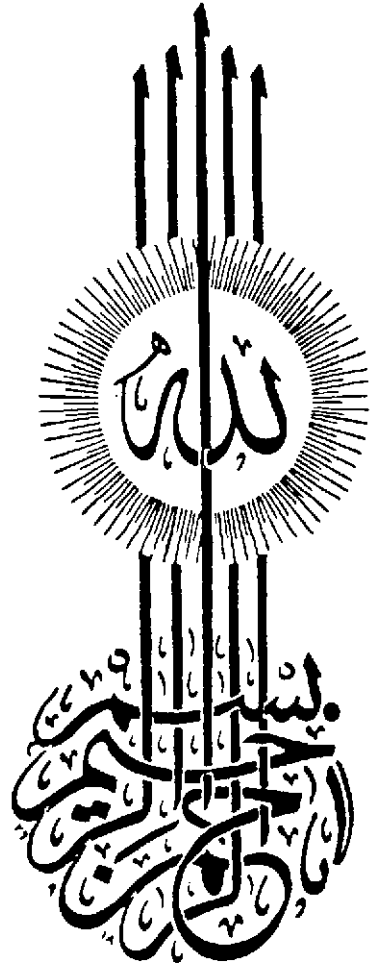
ديوي ٨١١,٣٠٠٩

رقم الايداع : ٢٢ / ٢٣٧٩

ردمك : X-٥٩٣-٠٣-٩٩٦٠

الطبعة الأولى

حقوق الطبع محفوظة لجامعة أم القرى



- أما قبل -

يمثل عندي «ذو الرُّمة» نموذجاً للفنان المبدع المستغرق في فنّه استغراقاً يثير الإعجاب ، ولهذا كان أحد أهم شعراء العربيّة الذين عُنيت بقراءتهم ، قراءة عشق ، قبل أن تكون قراءة نقد ، وحين أستعيد تاريخ «تجربتي الشعرية» التي تصل إلى قرابة عشرين عاماً ، أجد لذي الرمة مكاناً فسيحاً في بهو الذاكرة .

لقد أثار إعجابي ذو الرُّمة باستنطاقه للطاقت الصوتية في اللغة ، مما جعل قصائده عندي أشبه ماتكون بالسيمفونية الرائعة التي يحار العقل في الكشف عن أسرار الجمال فيها ، وقدرته على مزج الألوان في صورهِ الفنية حتى ارتسمت في ذاكرتي «صحراء الدهناء» جوكوندا ساحرة تخلب اللب بما صبّ فيها مبدعها من خوارق الإبداع .

وأحببت فيه ولاءه للطبيعة ، وزهده في مدائح الزيف ونفوره منها ، ويشاء الله أن أعود لأجدد هذا العشق القديم من خلال تأمل طويل لبائته التي جنّ بها ذو الرُّمة جنوناً ، وتمنّاها بعض شعراء العربيّة الكبار ، وقال فيها بعض الساسة ، لو أدركتها العرب لسجدت لها .

والبائية كغيرها من شعر العرب الخالد استوقفت كثيراً من الدارسين قديماً فشرحوها ، وحديثاً فكانت مجالاً لدراسات عديدة وخاصة لكثير من نقادنا الكبار أمثال الدكتور شوقي ضيف ، والدكتور يوسف خليف ، والدكتور الكومي ، والدكتورة ثناء أنس الوجود ، والدكتور حسن نصر الله ، والدكتورة حسنة عبدالسميع ، والدكتورة

نسيمة الغيث التي أفردت البائية بدراسة خاصة كشفت فيها عن الحركة
البينية في القصيدة وعرضت لكثير من الدراسات التي أشرت إلى
أصحابها أنفأ بما لا مزيد عليه ، وقد أفدت من كثير من هذه الدراسات
الجادة ، وتقاطعت معها في بعض المواضع كما سيتضح في الدراسة ،
وبقي لقراءتي خصوصيتها التي تتكامل بها مع تلك الدراسات السابقة ،
وهي خصوصية منبعها خصوبة الفن ، واختلاف الثقافات والخبرات
الجمالية .

وهذه القراءة بحث في «الفكر الشعري» كما تحقق في البائية ،
والفكر الشعري هو «الرؤيا الشعرية» التي تجعل من الشاعر «صانع
أفكار» كما هو «صانع أشكال» ، ولا تعني كلمة «فكر» أن يصبح
الشاعر مفكراً وفيلسوفاً مجرد حقائق الأشياء ، ويبحث في ماهياتها
وآلياتها ، ولكنها تعني أن ينطوي الشعر على رؤيا خلاقة ، وأن يكون
للشاعر حسه الخاص ، ورؤاه الاستشراافية ، ولهذا ارتبط الشعر في
تراث العربية بالعلم والفتنة وخصوصية النظر إلى الأشياء والتعبير
عنها .

وذو الرمة كما تجلّت عبقريته في تطويع اللغة ، واستنطاق خباياها
تجلّت كذلك في رؤياه الخلاقة ، وفي تصويره لدخائل الناس ، وعالم
الصحراء بكل ما فيه من أشياء وكائنات .

وفي البائية نقف على جانب من «فكره الشعري» نكتشف من
خلاله عبقرية الشاعر ، وفتنته ، ويكشف لنا ذلك الفكر عن رؤيا
خاصة للعالم ، وموقف منه ، وقد كان ذلك من خلال البحث في تنامي

حركة المعنى في شرائح القصيدة ، وفي استثمار طاقات الزمان والمكان
ولغة المجاز وحركة البطل التراجيدي «الحمار - الثور - الظليم» في
صراعهم من أجل البقاء ، وبهذا تكون القصيدة شعراً ، ويكون للشعر
معناه الاستشراقي ودوره الفاعل في صناعة الحياة .

ولا يتحقق ذلك إلا بالنظر إلى الشعر بمنطقه الخاص الذي يعتدّ
بلغته ، والانغماس تحت دلالات الكلمات لاستكناه غنماتها الخفية ،
وأسرارها الدفينة ، وهذا ما اجتهدت فيه هذه القراءة ، وجاهدت لكي
تبلغه ، وفوق كل ذي علم عليم .

- ١ -

إشكالية المنهج

النقد العربي الحديث أشبه مايكون ببندول الساعة لا وجود له إلا
مع الحركة ، بداية عصر النهضة اتصل بالنقد الغربي ، واستلهم مناهجه
وكثيراً من تصوراته ومبادئه الإجرائية ، وهي مناهج متعددة ومختلفة ،
ذات مرجعية فكرية ، وأسس فلسفية خاصة لا يمكن فصلها عنها وإن
ادعى متعاطوها غير ذلك .

وقد شهدت تلك المناهج تطوراً كبيراً ، نظراً لما تشهده العلوم
الطبيعية والإنسانية من تقدّم مذهل ، ويمكن تقسيم المناهج النقدية إلى
قسمين : قسم يدرس الأدب من خارجه ، وقسم يدرسه من داخله ^(١) .
أما المناهج التي تدرسه من خارجه فهي : المنهج التاريخي ، والمنهج
الاجتماعي ، والمنهج النفسي ، والمنهج الفلسفي ^(٢) .

- ٧ -

وأما المناهج التي تدرسه من داخله فهي الأسلوبية ومنهج النقد الجديد ، والبنوية ، والتفكيكية والسيمولوجية ، وغيرها⁽³⁾ من المناهج الألسنية الأخرى .

وقد استحال النص الأدبي في المناهج الخارجية إلى وثيقة تاريخية عند أصحاب المنهج التاريخي ، وإلى وثيقة اجتماعية عند أرباب المنهج الاجتماعي ، وإلى وثيقة نفسية عند دعاة المنهج النفسي ، وإلى وثيقة فلسفية عند أقطاب المنهج الفلسفي .

التاريخي لا يفتش في النص الأدبي إلا عن أحوال السياسة والاقتصاد ، وقيام الممالك وسقوطها وأسماء السيوف وأعداد القتلى . والاجتماعي لا يبحث إلا عن الانتماءات الطبقيّة ، وقوى الإنتاج ، ووسائل الرفض والثورة . والنفسي لا يقف إلا على العقد والحُصارات من أوديب إلى إليكترا ، ومن اللاوعي الشخصي إلى اللاوعي الجمعي ، والفلسفي لا يرى إلا مضامين النص ومعتقدات المبدع وأفكاره الفلسفية .

ومع هذا الإدراك ضاع النص الأدبي تحت وطأة العصر والبيئة والمجتمع والذات ، والأفكار .

وكرده فعل لهذا التصور نشأت مناهج نقدية جديدة تسعى إلى دراسة الأدب من داخله بوصفه لغة لها خصوصيتها في الرؤية والنسيج ، فظهر النقد الجديد الذي فصل النص عن سياقه الخارجي ، ونظر إليه على أنه «بنية مغلقة» على ذاتها لا سبيل لإدراك كنهها إلا بالبحث عنها من داخلها .

ثم جاءت الأسلوبية والبنويّة ، والتفكيكيّة ، والسيمولوجيّة
مُعَوَّلَةً على منجزات علم اللغة الحديث ، ففتّقت النصّ الأدبي وكشفت
كثيراً من أسرارهِ الخبيثة إلا أن أصحابها أغرقوا في الولاء للغة ،
فاستحال النصّ الأدبي شكلاً لا مضمون له فهو وحدات ونسق أصغر
ونظام لغوي عند البنيويين ، ولعب حرٌّ ولا معنى عند التفكيكيين وكان
الشاعر إنما يصنع أشكالاً ولا يصنع رؤى . وفقد النصّ كثيراً من قيمه
حين فُصل عن سياقه التاريخي والفكري والحضاري كما في النقد
الجديد ، وغمرته المثلثات والمربعات والتحليلات البيانيّة ، والمعادلات
الرياضيّة في النقد البنيوي والنقد الشارح والميتالغة في التفكيكيّة .

ولأن تلك المناهج اهتمت بركنين من أركان نظرية الاتصال اللغوي
الثلاثة هما «المبدع» بحمولاته التاريخية والاجتماعيّة والفكريّة
والنفسية ، و«النص» بطاقاته اللغويّة فإن الركن الثالث وهو المتلقي لم
يعط حقه من البحث والتأمل لما له من فاعليّة مهمّة في الحكم النقدي ،
فنشأت «نظرية التلقي» التي تجعل من القارئ «مفتاحاً للبحث في الآثار
الأدبيّة ، فالآثار الأدبيّة التي تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل
قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح
التأويل .» (٤) .

وكما ألغت البنيويّة المؤلف وضيعت معنى النص ، وحطمت
التفكيكيّة التقاليد والأعراف الفنيّة والنقدية جنحت نظرية التلقي إلى
تذويب النص وإحلال النقد بوصفه نصّاً محلّ النصّ الأدبي ، وأصبح
النقد نصّاً إبداعياً يعلن عن نفسه ويتناسى دوره الرئيس وهو إضاءة
النصّ وسبر أغواره .

و حين نقف على المشهد النقدي العربي الحديث لنقوم بعملية مسح عاجلة للمواقف النقدية نجدها لا تخرج على ثلاثة مواقف .

(١) «المُتمون» ، وهؤلاء هم أصحاب النقد «النخبوي» وطلائع الانفتاح على الثقافة الغربية المعاصرة الذين يذهبون إلى أن تطور النقد العربي الحديث مرهون باسترفاد مناهج النقد الغربي الحديث التي قطعت شوطاً واسعاً في دراسة النص الأدبي ، وقبل ذلك بمبدعه ، ومحيطه الذي نشأ فيه .

ومنذ مناهج الحتمية العلمية وحتى المناهج الألسنية الحديثة وهذا الحرس مثابراً على المرابطة على ثغور الروم ينقل المنهج ، ويعرّب المصطلح ، ويقلّد الإجراء ، لكنهم لم يستطيعوا تشكيل ذائقة نقدية عربية ، إذ وقفوا عند حدود استهلاك المعرفة ، واستنساخها استنساخاً آلياً ، يجهل أو يتجاهل طبيعة تلك المناهج ومرجعياتها الفكرية فالتعامل مع المنهج لا يتم من خلال «اعتباره مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد ، تنير السير في طريق البحث عن الحقيقة ، وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة ، ولكن باعتباره منظومة متكاملة ، تبدأ بالوعي والرؤيا المشكّلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي ، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا ، وذلك بالوعي ، من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة ، للإثبات أو النفي»^(٥) .

(٢) «المنكفون» ، وهؤلاء هم «التراثيون» الذين نظروا إلى كل جديد نظرة ازدراء واحتقار ، لاسيّما مع وجود الحرس الجديد الذي تطرف في نظره إلى التراث ، فأقام بينه وبين التراث فجوة واسعة وسعى

إلى هدم التقاليد وبخاصة اتباع هيدجر وجاك دريدا ورضي بالفناء في الآخر والارتقاء في أحضانه .

وغاية ما يطمح إليه كثيرٌ من هؤلاء هو التشبث بالتراث ، والاستعصام بمقولاته ، واجترار رؤاه التي تحتاج إلى كثير من التأمل وإطالة النظر . «وكان ما كان مما آل إليه واقع الفكر العربي الإسلامي في المرحلة الحديثة والمعاصرة ، متخلفاً عن ركب الآخرين المتقدم ، لاهثاً خلفه يريد المواكبة واللاحق ، ومخلفاً وراءه تيارين متعارضين مفترقين ، كل منهما يضم نفسه ويلغي الآخر :

أحدهما : يدعي الأصالة ، ولكنه منغلق وعاجز .

والثاني : يزعم التفتح ، ولكنه واقعٌ في براثن التبعية والاستلاب» (٦) .

(٣) «الشاة العائرة» : وهؤلاء هم التلفيقيون الذين أخذوا من كل منهج كلمة ، فأقبلوا على تراث العربية وهم يجمعون يفتشون عن «البنية الفوقية» و«البنية التحتية» و«نظرية السياق» و«العلامة» . . . فأدخلوا رأس عبدالقاهر في كيس جاكبسون ، وابن تيمية في زمرة السياقيين فأصبح لاقيمة للتراث إلا بتوافقه مع مقولات الغرب أو الشرق ، وأصبح العلم مرتيناً لشرائط السابق واللاحق . والفكران مختلفان ، والسياق التاريخي والحضاري والثقافي في كل أمة له خصوصيته التي تجعل من التوفيق تليقاً لاقيمة له ، إلا بما يكشف عنه من الهزيمة النفسية والخنوع الثقافي .

وهكذا دخل النقد العربي الحديث هذا النفق المظلم ولم يخرج منه حتى هذه الساعة ، ومحور الإشكال ، وجوهر القضية هو «المنهج» الراشد الذي من خلاله تتحقق الثقافة الحقة والشهود الثقافي الخلاق .

ولا يتحقق المنهج الراشد إلا من خلال أمرين اثنين هما :

(١) معرفة الذات .

(٢) معرفة الآخر .

أما معرفة الذات ، فبها ندرك أننا خير أمة أخرجت للناس ، وهذا الشعور بالخيرية يمنحنا الاستعلاء والقوة ، وينأى بنا عن الاستلاب والذوبان والفناء في الآخر ، ومن خلاله نعلم أننا نملك أسمى تصور وأشمله للكون والإنسان والحياة ، وفق منهج رباني لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، وترتبط عندنا المناهج بالغايات فلا ينفصل التصور عن الإجراء ، ولا العلم عن الثمرة ، وهو ما كان يستشعره آباؤنا فسادوا وبلغت معارفهم ما بلغ الليل والنهار .

وأما معرفة الآخر فبها نعرف ذواتنا ، ونحدد مواطني أقدامنا ، ودرجتنا في سلم ثقافة العصر ، فنأخذ من ثقافة الآخر أحسن ما فيها ؛ لأن الحكمة ضالة المؤمن أتى وجدها فهو أولى الناس بها ، فلا نعادي منهجاً لأنه غربي أو شرقي إلا بعد أن نقف على أبعاده ومرامييه ، ونخبر أسسه الفكرية ، وكفايته الإجرائية إذ تظل «كل المناهج صالحة بالقوة ، وعلى قدم المساواة ، مهما اختلفت منطلقاتها ، وخلفياتها المرجعية والإيدلوجية ، ما لم تثبت التجربة عكس ذلك ، أي أن الإيمان المطلق ، والمسبق بصلاحيّة منهج من المناهج ، وتفوقه القبلي على باقي المناهج الأخرى ، شيء غير مقبول يدخل في باب التشيع الأعمى ، المنافي لأبسط قواعد البحث العلمي .»^(٧)

ومن خلال معرفة الذات ومعرفة الآخر نقف على أرضية فكرية

^{١٤} - ونملك قدراً كبيراً من «المناعة الثقافية» التي تسري في جسدنا

الثقافي وفق منطلق راشد فنعرف قيمة موروثنا الذي ننتمي إليه ،
ونخبر منجزات العصر ، الذي نعيش فيه ، فيتصل حاضرننا بماضينا
ليضيء لنا مستقبلاً ثقافياً مشرقاً نكتبه بأيدينا ، ونحدد معالمه بعقولنا ،
فيصبح لسبويه ، وعبدالقاهر أولادٌ وأحفاد ، وللذات الثقافية قوة
وعتاد ، ساعتها تتشكل نظرية نقدية أصلها ثابت وفرعها في السماء .

(٢)

الشُّعْرُ : هو الشُّعُور الخاص بالكائنات والأشياء ، الذي تمليه فطنة
مميّزة . وهذا الشعور الخاص بحاجة إلى خصوصية في التأمل تقف على
شعريته في التصوّر والتصوير .

وإذا كان الشعر فناً مادته اللغة ، فإنّ الولوج إلى عالمه لا يتم إلا من
خلال الوعي بطبيعة اللغة فيه ، ذلك الوعي الذي يجعل من اللغة غاية
في حد ذاتها ، مهمتها الكشف عن جوهر مافي الطبيعة ، لإيصال
المعنى إلى المتلقي بأية كيفية كانت . ولهذا تختلف لغة الشعر عن غيرها
من اللغات ، أعني لغات العلوم كالتاريخ وعلم النفس ، وعلم
الاجتماع ، والفلسفة ، فإذا كانت لغات هذه العلوم تهدف إلى التوصيل
والإقناع فإن لغة الشعر ترمي إلى الإثارة والإمتاع .

ومن هنا يجب النظر إلى كل كلمة أو حرف أو علامة ترقيم في
النص الشعري على أنها جوهرٌ في اللغة لا يتمّ المعنى إلا بها ، فالتعامي
عن كل طاقة يمكن أن تنطوي عليها تلك اللغة مسخ لجانب من جوانب
الرؤيا ، وطمسٌ لإمكانية من إمكانيات المعنى الشعري .

إن اللغة الشعرية هي كف الشاعر التي يمكك بها حقائق الوجود ،
ويقيّد بها أوابد الأفكار ، ومن حقها أن تعطى - وهي بهذه المنزلة - من
القيمة ماتستحقها في الكشف عن شعرية الشعر .

ومن طبيعة هذه اللغة أنها لغة تُسمّى فيها الأشياء بغير مسمياتها
وتتخطى فيها الكلمات دوائر المعجم إلى دوائر الفن من خلال ماتكتسبه
في رحلتها الجديدة في سياق الشعر من ظلال فنية ، وإيحاءات شعورية
يضيفها عليها المبدع من روحه . فتغدو لغة خاصة بعد أن كانت ملكاً
مشاعاً بين الناس .

وهذه اللغة الرامزة ليست شكلاً ، وليست وثيقة تاريخية أو
اجتماعية ، أو نفسية ، أو فلسفية ، إنها رؤيا جديدة للكون والإنسان
والحياة ، تكشف عن وعي الشاعر ، وعلاقته بمن حوله ، وموقفه مما
يحيط به ، وهو ما أسعى إليه في هذه القراءة النقدية التي أفتش بها عن
حسن الشاعر من وراء كلماته ، واستقريء شعوره من تحت نغماته ،
ليتشكل بعد ذلك رؤيا شعرية يتجلى فيها الشعر الحقيقي بوصفه إدراكاً
خاصاً للأشياء ، ومسلكاً جمالياً فريداً في التعبير عن ذلك الإدراك .

وهنا يتكامل «التصوير والتصور» في النص الشعري ، فكما يكون
الشعر شعراً ببناء اللغة واعتسافها بفنّ من فنون الحيلة ، يكون شعراً
بالرؤيا الخلاقة والنظر الدقيق ، والشعور الخاص بالأشياء .

« النَّص »

مأبالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ يَنْسَكِبُ	كأنه من كُلى مَفْرِيةٍ سَرِبِ (١)
وفراءَ غَرْفِيَّةٍ أَتَأَى خَوَارِزَهَا	مُشَلِّشِلٌ ضَيَّعْتَهُ بَيْنَهَا الكُتُبِ (٢)
أَسْتَحْدِثُ الرِّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا	أَمْ رَاجِعِ القَلْبِ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرْبِ
أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سُفْعًا	كَمَا تُنْشَرُّ بَعْدَ الطَّيِّةِ الكُتُبِ (٣)
سَيْلًا مِنَ الدَّعْصِ أَغَشْتُهُ مَعَارِفُهَا	نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَحِبُ (٤)
لَا بَلْ هُوَ الشُّوقُ مِنْ دَارِ تَخَوَّنُهَا	ضَرْبِ السَّحَابِ وَمَرُّ بَارِحٍ تَرَبُّ (٥)
يَبْدُو لِعَيْنِكَ مِنْهَا وَهِيَ مَزْمَنَةٌ	نُؤْيٌ وَمَسْتَوْقَدٌ بَالٍ وَمَحْتَطَبِ (٦)
إِلَى لَوَائِحِ مِنْ أَطْلَالِ أَحْوِيَّةِ	كَأَنَّهَا خَلَّلَ مَوْشِيَّةٌ قَشْبُ (٧)
بِجَانِبِ الزَّرْقِ لَمْ تَطْمَسْ مَعَالِمُهَا	دَوَارِجِ المَوْرِ وَالْأَمْطَارِ وَالْحَقْبِ (٨)
دِيَارِ مِيَّةٍ إِذْ مِي تَسَاعَفْنَا	وَلَا يَرَى مِثْلَهَا عُجْمٌ وَلَا عَرَبِ

(١) مَفْرِيةٌ : محزوزة ، سرب : سائل .

(٢) وفراء : واسعة ، غَرْفِيَّةٌ : مدبوغة بالغرف ، أتأى : أفسد ، مُشَلِّشِلٌ : ماء متصل قطره ، الكُتُبِ : الخرز .

(٣) دِمْنَةٌ : ماسود بالرماد ، سَفْعًا : طرائق سود تضرب إلى الحمرة .

(٤) الدَّعْصِ : الرمل الصغير ، نَكْبَاءُ : ريح منحرفة بين ريحين تهلك الرمال ، وَنَجَسِ القَطْرِ .

(٥) تَخَوَّنُهَا : تنقصها ، ضَرْبِ السَّحَابِ : مطر خفيف ، مَرِبَارِحِ : رياح شديدة .

(٦) نُؤْيٌ : التؤي التراب الذي يوضع ليمنع الماء حول بيوت الشعر .

(٧) لَوَائِحِ : ملاح منها ، أَحْوِيَّةِ : جمع حواء وهي البيوت المتجمعة ، الخلل : بطائن أجفان السيف ، مَوْشِيَّةٌ : منقوشة ، قَشْبِ : جدد .

(٨) دَوَارِجِ : مآخيز الرياح ، المور : دقيق التراب .

براقةٌ الجيد واللِّبات واضِحَةٌ	كأنها ظبية أفضى بها ليب (٩)
بين النهار وبين الليل من عَقِدٍ	على جوانبه الأسباط والهدب (١٠)
عجزاء ممكورة ، خُمصانة ، قَلِقٌ	عنها الوشاح ، وتم الجسم والقصب (١١)
زَيْنُ الثياب ، وإن أثوابُها استلبت	فوق الحشية يوماً زانها السلب
تُريك سُنَّةً وجهٍ غير مقرفة	ملساء ، ليس بها خال ولا نَدَب (١٢)
إذا أخو لذة الدنيا تبطنها	والبيت فوقهما بالليل محتجب
سافت بطيبة العرنين ، مارنِها	بالمسك والعنبر الهندي مَخْتَضِب (١٣)
تزدادُ للعين إبهاجاً إذا سَفَرت	وتَحْرَجُ العين فيها حين تتقب (١٤)
لمياءُ في شفتيها حوةٌ لعس	وفي اللِّثات ، وفي أنيابها شنب (١٥)
كحلاءُ في بَرَجٍ ، صفراءُ في نَعِج	كأنها فضةٌ قد مسها ذهب (١٦)
والقرط في حرة الذفري مُعَلَّقُهُ	تباعد الحبل منه فهو يضطرب (١٧)

(٩) براقه : بيضاء ، اللبات : مدار أسفل العنق إلى أعالي الصدر ، ليب : ما استرق من الرمل .

(١٠) عقد : ماتعقد من الرمل وكثر ، الأسباط : نبات النصي .

(١١) ممكورة : حسنة الخلق ، خمصانة : ضامرة البطن ، القصب : العظم فيه المخ .

(١٢) سنة : صورة ، مقرفة : هجينة ، ندب : آثار جروح .

(١٣) سافت : شمت ، العرنين : أرنية الأنف ، مارنها : مالان من أنفها .

(١٤) تحرج : تضيق عن النظر .

(١٥) حوة : سمرة ، واللعس كذلك ، شنب : برد وعدوية .

(١٦) برج : البرج : سعة العين ، نعج : النعيج : بياض الجسم .

(١٧) الذفري : شحمة الأذن . الحبل : حبل العاتق .

تلك الفتاة التي علقتها عرضاً
ليالي اللهو يطبيني فأتبعه
لا أحسب الدهر يُلي جدة أبدأ
زار الخيال لمي هاجعاً لعبت
مُعرساً في بياض الصبح وقعته
أخا تنائف أغفى عند ساهمة
تشكو الخشاش ومجرى النسعتين كما
كأنها جملٌ وهمٌ وما بقيت
لا تُشتكى سقطه منها ، وقد رقصت
كأن راكبها يهوى بمُنخرقٍ
تخُدي بمنخرق السربال منصلتٍ

إن الكريم وذا الإسلام يختلب
كأنني ضارب في غمرة لعب (١٨)
ولا تقسم شعباً واحداً شعباً
به التنائف والمهريّة النجب (١٩)
وسائر الليل إلا ذاك منجذب (٢٠)
بأخلق الدف من تصديرها جلب (٢١)
أن المريض إلى عواده الوصب (٢٢)
إلا النحيزة والألواح والعصب (٢٣)
بها المفاوز حتى ظهرها حدب (٢٤)
من الجنوب إذا ماركبها نصبوا
مثل الحسام إذا أصحابه شحبوا (٢٥)

(١٨) غمرة : ماء كثير ، ضارب : سابع .

(١٩) التنائف : جمع تنوفة وهي القمر من الأرض . النجب : الكريمة .

(٢٠) وقعته : التي ينام فيها ، منجذب : ماض سريع .

(٢١) ساهمة : ضامرة ، الأخلق : الذي ذهب وبره ، الدف : الجنب ، التصدير : حزام البطن ، جلب : جروح برأت عليها جلدة غليظة بعد برئها .

(٢٢) الخشاش : الحلقة توضع في عظمة الأنف . مجرى النسعتين : موضع التصدير والحقب .

(٢٣) وهم : ضخم ، النحيزة : الطبيعة ، الألواح : العظام .

(٢٤) حدب : من الهزال .

(٢٥) منخرق السربال : القميص ، شحبوا : تغيروا .

والعيس من عاسج أو واسع حَبَباً يُنْحَزَنَ من جانبيها وهي تنسلب (٢٦)
تُصْفَى إذا شدها بالكور جانحةً حتى إذا ما استوى في غَرزها تثب (٢٧)
وثب المسحج من عانات مَعْقَلَةٌ كأنه مستبان الشك أو جنب (٢٨)
يحدو نحائض أشباها مَحْمَلِجَةٌ ورق السراويل في ألوانها خَطَب (٢٩)
له عليهن بالخلصاء مرتعه حتى إذا معمعان الصيف هب له (٣٠)
وصوح البقل نآج تجيء به هيف يمانية في مرها نكب (٣١)
وأدرك المتبقي من ثميلته ومن ثمائلها واستنشيء الغرب (٣٢)
تنصبت حوله يوماً تراقبه صُحْرٌ سماحيج في أحشائها قَب (٣٣)
حتى إذا اصفر قرن الشمس أو كربت أمسى وقد جد في حوبائه القرب (٣٤)
فراح منصلاً يحدو حلائله أدنى تقاذفه التقريب والخبب (٣٥)

(٢٦) العسج والوسج ضربان من السير ، ينحزن : يضربن بالأعقاب ، تنسلب : تنسل .

(٢٧) الكور : الرجل ، جانحة : لاصقة بالأرض ، غرزا : ركاها .

(٢٨) المسحج : المعضض ، الشك : الظلع ، جنب : لصقت رثته بجنبه من العطش .

(٢٩) محملجة : شديدة الفتل ، ورق السراويل : شعرها يضرب إلى السواد ، خطب : خضرة .

(٣٠) معمعان : شدة الحر ، أجة : ريح حارة .

(٣١) نآج : وقت تشتد فيه الريح وتُسرع ، هيف : حارة : نكب : تحرف واعتراض .

(٣٢) ثميلته : مافي بطنه من العلف .

(٣٣) صُحْرٌ : بياض في حمرة ، سماحيج : طوال ، قَب : ضمور .

(٣٤) القرب : سير الليل .

(٣٥) التقريب : وضع الرجل مكان اليد ، الخبب : المراوحة بين اليدين في السير .

يعلو الحزون بها طوراً لیتعبها
 كأنه مُعولٌ يشكو بلابله
 كأنه كلما ارفضت حزيقتها
 كأنها إبلٌ ينجو بها نفر
 والهَم عينٌ أثالٌ ما يُنازعه
 فغلست وعمودُ الصبح منصدع
 عيناً مطحلبة الأرجاء طاميةً
 يستلها جدولٌ كالسيف منصلتٌ
 وبالشمائل من جِلانٍ مُقتنصٌ
 مُعدُّ زرقٍ هدت قُضباً مصدرةً
 كانت إذا ودقت أمثالهنّ له

(٣٦) مُعول : باكي ، بلايله : أحزانه ، أجوازها : أوساطها .

(٣٧) حزيقتها : جماعتها ، أكفالتها : أعجازها ، كلب : مجنون .

(٣٨) جلب : صفة للإبل أي إبل مجلوبة للبيع .

(٣٩) غلست : وردت ليلا .

(٤٠) طامية : كثيرة الماء .

(٤١) يستلها : ينزع ماءها ، الأشاء : صغار النخل ، العسب : السعف .

(٤٢) الشمائل : قيل : القتره ، وقيل : بذات الشمال . منزرب : قابع في القتره .

(٤٣) زرق : نصال ، القضب : السهام ، مصدرة : شديدة الصدور ، العقب : العصب الذي تُصنع

منه الأوتار .

(٤٤) ودقت : اقتربت ، مشتعب : مقتول .

حتى إذا الوحش في أهضامٍ مَوردها تغيّبت رابها من خيفة ريبٍ (٤٥)
 فعرضت طلقاً أعناقها فرقاً ثمّ أطباها خريراً الماء ينسكب (٤٦)
 فأقبل الحقب ، والأكباد ناشزةً فوق الشراسيف من أحشائها تجب (٤٧)
 حتى إذا زلجت عن كل حنجرة إلى الغليل ، ولم يقصعنه ، نعب (٤٨)
 رمى فأخطأ ، والأقدارُ غالبَةٌ فانصعن ، والويلُ هجّيراه والخرَب (٤٩)
 يقعن بالسفح مما قد رأين به وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهب (٥٠)
 كأنهن خوافي أجدلٍ قَرمٍ وليّ ليسبقه بالأمعز الخرب (٥١)
 أذاك أم نمشٍ بالوشم أكرعه مسفَعُ الخدّ ، غاد ، ناشطٌ ، شبّ (٥٢)
 تقيظ الرّمْلَ حتى هزّ خَلْفَتَه تروّحُ البرد ، مافي عيشه رتب (٥٣)

(٤٥) الأهضام : المنخفض من الأرض .

(٤٦) طلقاً : شوطاً ، أطباها : دعاها .

(٤٧) الحقب : الحمر وسميت بذلك لبياض موضع الحقيبة ، ناشزة : شاخصة من الخوف ، الشراسيف : أطراف الأضلاع ، تجب : تخفق .

(٤٨) زلجت : زلقت ، الغليل : حرارة العطش ، نعب : جرع .

(٤٩) فانصعن : ذهبن ، هجّيراه : دأبه .

(٥٠) المعزاء : الأرض كثيرة الحصى .

(٥١) الخوافي : مايلي أصل الجناح من الريش ، قرم : محب اللحم ، الخرب : ذكر الحبارى .

(٥٢) نمش : قوائمه منقوطة باللون الأسود ، الشفع : السواد مع الحمرة ، شبب : تمّ سنّه .

(٥٣) تقيظ : أقام فيه قيظه ، خلفته : النبات بعد النبات ، رتب : غلظ .

ربلاً وأرطى نفت عنه ذوائبُهُ كواكبَ الحر حتى ماتت الشُّهْبُ (٥٤)
 أمسى بوهينَ مجتازاً لمرتعِهِ من ذي الفوارس يدعو أنفه الرِّيبُ (٥٥)
 حتى إذا جعلته بين أظهرِها من عَجْمَةِ الرمل أثباجٌ لها خِيبُ (٥٦)
 ضم الظلام على الوحشيِّ شملته ورائح من نشاصِ الدلو منسكبُ (٥٧)
 فبات ضيفاً إلى أرطاة مَرْتَكَمِ من الكثيب لها دفءٌ ومُحتَجَبُ (٥٨)
 ميلاءً من معدنِ الصَّيرانِ قاصيةً أبعارهنَّ على أهدافِها كُثْبُ (٥٩)
 وحائل من سفيرِ الحولِ جائله حول الجراثيمِ ، في ألوانه شَهْبُ (٦٠)
 كأنما نفضض الأحمالَ ذاويةً على جوانبه الفِرصادُ والعنبُ (٦١)
 كأنه بيت عطارٍ يُضْمِنُه لطائمَ المسك يحويها فتتهبُ (٦٢)
 إذا استهلته عليه غَبِيَّةٌ أَرَجَتْ مرابضُ العين حتى يَأْرَجَ الخشبُ (٦٣)

(٥٤) كواكب الحر : شدته ، ماتت الشهب : سقطت فجاء الخريف .

(٥٥) الربيب : نوع من النبات .

(٥٦) عجمة الرمل : معظمه ، خيب : طرائق .

(٥٧) الوحشي : الثور ، الرائح : الغيث ، النشاص : ماتراكب من السحاب وارتفع .

(٥٨) مرتكم : كثيب متراكم .

(٥٩) ميلاء : مائلة الأغصان ، معدان الصيران : مكان إقامة البقر الوحشي ، قاصية : منفردة ،

أهدافها : ما أشرف من الرمل ، كثب : دفعات .

(٦٠) الحائل : الورق المتحات ، سفير الحول : الذي نسفته الريح ، الجراثيم : أصول الشجر ، شهب :

بياض .

(٦١) الفرصاد : التوت .

(٦٢) اللطائم : الأوعية .

(٦٣) غبية : مطرة شديدة ، أرجت : توهجت بالطيب ، العين : البقر ، الخشب : جذع شجرة الأرطى .

تجلو البوارقُ عن مجرّمزٍ لَهَقِ	كأنه متقبي يلمق عَزَبُ (٦٤)
والودقُ يستنُّ من أعلى طريقته	جَوْلَ الجَمَانِ جرى في سلكه الثُقْبُ (٦٥)
يغشى الكناسُ بروقيه ويهدمه	من هائل الرملُ منقاضٌ ومنكثبُ (٦٦)
إذا أراد انكناساً فيه عن له	دون الأرومة من أطنا بها طُنْبُ (٦٧)
وقد توجّس ركزاً مُقْفِرٌ ندسُ	بنبأة الصوت مافي سمعه كذب (٦٨)
فبات يشئزه نأدٌ ويسهره	تذاؤبُ الريح والوسواسُ والهَضْبُ (٦٩)
حتى إذا ماجلا عن وجهه فلقُ	هاديه في أخريات الليل مُتَصِبُ (٧٠)
أغباشَ ليلٍ تمامٍ كان طارقهُ	تطخطحُ الغيم حتى ماله جُوبُ (٧١)
غدا كأن به جناً تذاء بهُ	من كلِّ أقطاره يخشى ويرتقبُ (٧٢)
حتى إذا مألها في الجدرِ واتخذت	شمس النهار شعاعاً بينه طَبَبُ (٧٣)

(٦٤) البوارق : السحاب ذو البرق ، مجرّمز : مجتمع ، لهق : أبيض ، متقبي : لابس قباء ، يلمق :

أبيض ، عزب : وحيد .

(٦٥) الودق : المطر ، يستن : يجري ، طريقته ، ظهره ، الجمَان : اللؤلؤ من الفضة .

(٦٦) المنقاض : المنهال .

(٦٧) عن : عرض ، الأرومة : العروق .

(٦٨) ركزاً : صوتاً خفياً ، مقفر : جائع ، ندس : فطن .

(٦٩) يشئزه : يسهره ، الهضْب : المطر .

(٧٠) هاديه : أوله وهو الصبح .

(٧١) طارقه : لابسه ، تطخطح : تراكب ، جُوب : الحجاب .

(٧٢) تذاء به : تحيط به من كل ناحية .

(٧٣) الجدر : نبات ، طيب : طرائق الشعاع .

ولاح أزهراً مشهوراً بنقبتيه كأنه حين يعلو عاقراً للهب (٧٤)
 هاجت له جوعاً زرقاً مخصرةً شواذباً لاحها التفرith والجنب (٧٥)
 غضفٌ مهرةٌ الأشداق ضارية مثل السراحين في أعناقها العذب (٧٦)
 ومطعم الصيد هبال لبغينه ألفى أباه بذاك الكسب يكتسب
 مقزّعٌ، أطلس الأظمار ليس له إلا الضراء، وإلا صيدها نشب (٧٧)
 فانصاع جانبُه الوحشي وانكدرت يلحين لا يأتلي المطلوب والطلب (٧٨)
 حتى إذا دوّمت في الأرض أدركه كبرٌ، ولو شاء نجى نفسه الهرب (٧٩)
 خزايةً أدركته عند جولته من جانب الحبل مخلوطاً به غضب (٨٠)
 فكف من غربه، والغضفُ يسمعها خلف السيب من الإجهاد تنتحب (٨١)
 حتى إذا أمكنته وهو منحرفٌ أو كاد يُمكِنُها العرقوب والذنب (٨٢)
 بلّت به غير طياش ولا رعشٍ إذ جُلن في معركٍ يخشى به العطب (٨٣)

(٧٤) بنقبتيه : بلونه ، عافر : رمل مشرف .

(٧٥) مخصرةٌ : ضامرة ، شواذب : يابسة ، التفرith : الجوع ، الجنب : الصيد .

(٧٦) غضف : مائلة الأذان ، مهرة : واسعة ، العذب : قلائد من السور .

(٧٧) مقزّع : في رأسه بقايا شعر ، أطلس : قدر ، الضراء : الكلاب .

(٧٨) الوحشي : الأيمن .

(٧٩) دوّمت : انطلقت خلفه ، والتدويم ، الدوران ، ومنه الدوامه .

(٨٠) خزاية : استحياء ، الحبل ، الكتيب من الرمل .

(٨١) غربه : عدوه ، السيب : الذنب .

(٨٢) أمكنته : اقتربت منه ليطعنها .

(٨٣) بلّت به : لقيته ، غير طياش : يقصد وجهةً محدّدة ، رعش : خائف .

فَكَرَّ يَمْشِقُ طَعْنًا فِي جَوَاشِنِهَا كَأَنَّهُ الْأَجْرَفِي الْإِقْبَالِ يَحْتَسِبُ (٨٤)
فِتَارَةٌ يَخِضُّ الْأَعْنَاقَ عَنْ عُرُضٍ وَخَضًّا ، وَتُنْتَظَمُ الْأَسْحَارُ وَالْحَجَبُ (٨٥)
يُنْحِي لَهَا حَدًّا مَدْرِي يَجُوفُ بِهِ حَالًا ، وَيَصْرَدُ حَالًا لِهَذَا سَلْبُ (٨٦)
حَتَّى إِذَا كُنَّ مَحْجُوزًا بِنَافِذَةٍ وَزَاهِقًا ، وَكَلَا رُوقِيهِ مَخْتَضِبُ (٨٧)
وَلِيَّ يَهْدُ أَنْهَزَامًا وَسَطَهَا زَعْلًا جَذْلَانِ ، قَدْ أَفْرَخَتْ عَنْ رُوعِهِ الْكَرْبُ (٨٨)
كَأَنَّهُ كَوَكَبٌ فِي إِثْرِ عَفْرِيةٍ مَسُومٌ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ مُنْقَضِبُ (٨٩)
وَهْنَهُ مِنْ وَاطِيٍّ ثَنِييٍ حَوِيَّتَهُ وَنَاشِجٍ ، وَعَوَاصِيِ الْجُوفِ تَنَشِخِبُ (٩٠)
أَذَاكَ أُمُّ خَاضِبٍ بِالسِّيِّ مَرْتَعُهُ أَبُوثَلَاثِينَ أَمْسَى فَهُوَ مُنْقَلِبُ (٩١)
شَخْتُ الْجُزَارَةِ مِثْلُ الْبَيْتِ سَائِرُهُ مِنَ الْمُسُوحِ ، خَدْبٌ ، شُوقِبٌ ، خَشِبُ (٩٢)
كَأَنَّ رَجْلِيهِ مَسْمَاكَانَ مِنْ عَشْرِ صَقْبَانَ لَمْ يَتَقَشَّرْ عَنْهُمَا النَّجَبُ (٩٣)

(٨٤) جواشنها : صدورها .

(٨٥) يخض : يطعن طعنًا غير نافذ ، الأسحار : جمع السحر وهو الرثة ، الحجب : ما بين الكرش والفؤاد .

(٨٦) مدري : قرن ، يجوف : يطعن ، يصرد : ينفذ ، لهزم : ماضٍ ، سلب : طويل .

(٨٧) محجوزًا : مصابًا في محتجزه .

(٨٨) يهدّ أنهزامًا : يمضي سريعًا ، زعلاً : نشيطًا .

(٨٩) عفريّة : عفريت .

(٩٠) الحويّة : الأمعاء ، ناشج : ينشج بنفسه للموت ، تنشخب : تسيل بجزارة .

(٩١) خاضب : ظليم أكل الربيع فاحمرت ساقاه وأطراف ريشه ، السّي : ما استوى من الأرض .

(٩٢) شخت الجزارة : دقيق الرأس والقوائم ، المسوح : الشعر ، خدب : ضخم ، شوقب : طويل ، خشب : غليظ جاف .

(٩٣) مسماكان : عودان يسمك بهما البيت ، صقبان : طويلان ، النجب : اللحاء .

ألهاه آءٌ وتنومٌ ، وعقبته من لائح المرو ، والمرعى له عقبٌ (٩٤)
 يظل مختضعاً يبدو فتكره حالاً ، ويسطع أحياناً فيتسب (٩٥)
 كأنه حبشي يتغني أثراً أو من معاشر في آذانها الحُرب (٩٦)
 هجّج راح في سوداءٍ مُخملة من القطائف أعلى ثوبه الهَدَب (٩٧)
 أو مُقحمٌ أضعف الإبطان حادجهُ بالأمس ، فاستأخر ، العدلانِ والقتب (٩٨)
 أضلّه راعياً كلبية صدرًا عن مُطلب ، وطلى الأعناق تضطرب (٩٩)
 فأصبح البكرُ فرداً من صواحيبه يرتاد أحليةً ، أعجازها شذب (١٠٠)
 عليه زادٌ وأهدامٌ وأخفيسةٌ قد كان يجترها عن ظهره الحَقَب (١٠١)
 كلٌّ من المنظر الأعلى له شَبَبَةٌ هذا وهذان قُددَ الجسم والنُقَب (١٠٢)
 حتى إذا الهيقُ أمسى شام أفرحَه وهنَّ لا مُؤيسٌ نأياً ولا كسب (١٠٣)
 يرقدٌ في ظل عرّاصٍ ويطرده حفيفٌ نافجة ، عثونها حصب (١٠٤)

(٩٤) الآء والتنوم : نبات ، عقبته : الحصى التي يأكلها لتساعده على الهضم .

(٩٥) يتسب : يعرف .

(٩٦) من معاشر : أي كأنه سندي من أهل السند ، الحرب : الثقوب .

(٩٧) هجّج : طويل .

(٩٨) مقحم : جمل ، حادجه : الذي شده .

(٩٩) كلبية : إبل كلبية منسوبة إلى كلب ، سوداء ، الطلى : صفحات الأعناق .

(١٠٠) أحلية : نبات ، أعجازها : أصولها ، شذب : متفرقة .

(١٠١) أخفية : أكسية ، الحقب : الجبل يشد على حقو الجمل .

(١٠٢) النقب : اللون .

(١٠٣) الهيق : الظليم ، شام : نظر إلى ناحية أفرأخه ، كنب : قريب .

(١٠٤) يرقدٌ : يسرع ، عرّاص : غيم كثير البرق ، نافجة : ربيع شديدة ، عثونها : أولها .

تَبْرِي لَهُ صَعْلَةٌ خُرْجَاءٌ خَاضِعَةٌ فَالْحَرْقُ دُونَ بَنَاتِ الْبَيْضِ مُنْتَهَبٌ (١٠٥)
كَأَنَّهَا دَلُو بئْرٍ جَدِّ مَاتِحِهَا حَتَّى إِذَا مَارَاهَا خَانَهَا الْكَرْبُ (١٠٦)
وَيَلْمُهَا رَوْحَةً ، وَالرَّيْحُ مُعْصِفَةٌ وَالغَيْثُ مُرْتَجِزٌ ، وَاللَّيْلُ مُقْتَرَبٌ (١٠٧)
لَا يَذْخِرَانِ مِنَ الْإِيغَالِ بَاقِيَةٌ حَتَّى تَكَادَ تَفْرَى عَنْهُمَا الْأُهْبُ (١٠٨)
فَكُلُّ مَا هَبَطَا فِي شَأَوْ شَوَطِهِمَا مِنَ الْأَمَاكِنِ مَفْعُولٌ بِهِ عَجَبٌ (١٠٩)
لَا يَأْمَنَانِ سَبَاعِ الْأَرْضِ أَوْ بَرْدًا إِنْ أَظْلَمَا دُونَ أَطْفَالِ لَهَا لَجَبٌ (١١٠)
جَاءَتْ مِنَ الْبَيْضِ زُعْرًا لَا لِبَاسٍ لَهَا إِلَّا الدَّهَّاسُ وَأُمٌّ بَرَّةٌ وَأَبٌ (١١١)
كَأَنَّمَا فُلِقَتْ عَنْهَا بِلَقْعَةٍ جَمَاجِمٌ يَيْسُ أَوْ حَنْظَلٌ خَرِبٌ (١١٢)
مِمَّا تَقِيضُ عَنْ عُوجٍ مُعْطَفَةٌ كَأَنَّهَا شَامِلٌ أَبْشَارَهَا جَرَبٌ (١١٣)
أَشْدَاقُهَا كَصَدُوعِ النَّبْعِ فِي قَلَلٍ مِثْلَ الدَّحَارِيحِ لَمْ يَنْبِتْ بِهَا الزَّعْبُ (١١٤)
كَأَنَّ أَعْنَاقَهَا كُرَاتٌ سَائِفَةٌ طَارَتْ لِفَائِفِهِ ، أَوْ هَيْشَرٌ سَلْبٌ (١١٥)

(١٠٥) تبري : تعرض ، صعلة ، نعامة صغيرة الرأس دقيقة العنق ، خرجاء : فيها سواد وبياض .

(١٠٦) الكرب : الحبل .

(١٠٧) ويلمها : دعاء يراد به التعجب ، مرتجيز : فيه رعد .

(١٠٨) الأهب : الجلود .

(١٠٩) مفعول به عجب ، أي مفعول به عدو عجيب .

(١١٠) لجب : صوت .

(١١١) زعراً : لا ريش لها ، الدهاس : الرمل .

(١١٢) خرب : يابس .

(١١٣) تقيض : تكسر ، عوج : قوائمها عوجاء كأنها القسي .

(١١٤) صدوع : شقوق ، قلل : رؤوس ، الدحاريج ، ما يدحرج الجمل وغيره .

(١١٥) كرات : نبات رأسه مثل البندق ، هيشر : شجر خشن له ثمر فيه شوك .

فاتحة :

تعدُّ هذه القصيدة من أجود ما أبدعه «ذو الرمة» ، حيث تتجلى فيها براعة الخلق الفني ، وتتجسد عبقرية الإبداع في الرؤيا والتشكيل ، حتى عدها صاحب الجمهرة من «الملحمات»^(٨) ، وقال عنها بعض خلفاء بني أمية : «لو أدركتها العزب في الجاهلية لسجدت لها»^(٩) . وكان جرير يقول عنها : لو خرس ذو الرمة بعد قصيدته : «مابال عينك منها الدمع ينسكب» كان أشعر الناس^(١٠) وقال : «ما أحببت أن ينسب إليّ من شعر ذي الرمة إلا قوله : مابال عينك . . فإن شيطانه كان له فيها ناصحاً»^(١١) .

وقد كان ذو الرمة من أدرى الناس بما تنطوي عليه من قيم فنية وجمالية ، لما سكب فيها من عصارة مشاعره ، وأنفاسه الحية . روي عن الشبو بن قسيم العذري أنه قال : سمعت ذا الرمة يقول : من شعري ما طاوعني فيه القول وساعدني ، ومنه ما أجهدت نفسي فيه ، ومنه ما جننت به جنوناً ، فأما ما طاوعني القول فيه فقولي :

خليلي عوجاً من صدور الرّواحل

وأما ما أجهدت نفسي فيه فقولي :

أأن توسمت من خرقاء منزلة

وأما ما جننت فيه جنوناً فقولي :

مابال عينك منها الدمع ينسكب^(١٢)

وهذا الجنون هو فتنة الفن وغوايته ، واستغراق المبدع في إبداعه ،
وولعه به ، وحده عليه ، ولذا يروي الأصمعي أن ذا الرمة كان يتعهد
قصيدته هذه بالزيادة حتى مات (١٣) .

ولعلّ في اختلاف روايات القصيدة وترتيب أبياتها ما يعزّز من
رواية الأصمعي ففي رواية أبي العباس ثعلب نجد القصيدة مائة وستة
وعشرين بيتاً ، وفي نسخة المستشرق «مكارتني» مائة وواحداً وثلاثين
بيتاً ، وفي شرح الصنوبري لها نجدها ثمانية وثمانين بيتاً (١٤) .

وقد قام الدكتور محمد مصطفى حلاوي بالمقابلة بين هذه الصيغ
الثلاث «على أن زيادة صيغة عن غيرها إنما تأتي في إضافة أبيات في
آخرها ، ولكن الاختلاف الذي يمس جوهر بناء القصيدة يتركز على
ترتيب أبياتها» (١٥) .

وتذهب الدكتورة الغيث إلى أن «عبارة حتى إذا» كانت المدخل
للزيادة في وصف المشهد ، أو استكمال أطرافه ومفرداته ، إذ يضيف
إليها الشاعر ما يترأى له من أنواع الحركة أو الأوصاف ، كما كانت
عبارة «أذاك أم» سبيله إلى إضافة لوحة إلى جانب اللوحة السابقة ، دون
أن تترتب عليها بالضرورة ، أو أن تكتمل بها ، أو تخلّ باستقلاليتها ،
وإن كان هذا لا يحول دون محاولة النقد أن يستخرج دلالة عامة من
كافة هذه اللوحات حين نجد بينها تشاركاً في التكوين الفني واتفاقاً في
المعنى العام» (١٦) .

ومع أصالة ما انتهت إليه الدكتورة الغيث ، فإن الرواية تلعب دوراً
آخر لا يصح إغفاله ، فكثيراً ما نجد الرواية تتحيف مشاهد الصراع في

القصيدة الجاهلية حتى إن القاريء البصير بالسياق الشعري لذلك الصراع يدرك الجانب الغائب في الصورة المرسومة ولا يعقل أن يبستر الشاعر ذلك المشهد حتى تبدو الصورة في حالة من المسخ ، ويتجلى البناء الدرامي وقد فقد ركناً من أركانه .

وأعود فأقول : إن هذه المكانة التي تسّميتها هذه الرائعة لدى الطبقة المجلية من فقهاء الشعر ومبدعيه ، تستدعي البحث عن الطاقات الإبداعية الكامنة في أعماقها التي فجرها ذو الرمة ، واعتسف لها اللغة بفنّ من فنون الحيلة ، والأهم في هذه الدراسة هي الرؤيا الشعرية التي تحملها ، أو الفكر الشعري الذي تنطوي عليه حتى قال فيها أحد خلفاء بني أمية : لو أدركتها العرب لسجدت لها ، وربطها الشاعر الكبير جرير الخطفي بقوى الغيب ، وجنّ بها صاحبها فظل يتعهدا بالرعاية والعطف حتى فارق الحياة .

- ٢ -

إن الشاعر العظيم كما هو «صانع أشكال» فإنه «صانع أفكار» . ومن هنا ارتبط الشعر عند العرب بالعلم والفتنة وخصوصية الإدراك وستقوم هذه القراءة بالكشف عن جانب من جوانب الفكر الشعري عند ذي الرمة كما تحقق في هذه القصيدة ، ولا تدّعي أن الحق هو ماتقول ، وأنّ ماعدا ذلك هو الباطل ، فالفنّ حمّال وجوه ، وتعدد القراءات للنص الواحد مرتبط بالخبرات الجمالية للقاريء ، وهي خبرات متباينة ، تغني الفن الجميل ، وتصب في أعماقه إكسير الحياة ، وتهبه الإمتاع والخلود .

- ٢٩ -

وجميع القراءات التي قامت حول بائية ذي الرُّمة^(١٧) قراءات صحيحة لأنها مما يبوح بها النص ، وإن كان النص أعمق من تلك القراءات وأبعد غوراً وأكثر خصوبة ، يظل قادراً على الإنجاب متى صادف عقلاً عقولاً وفكراً مسائلاً يحسن سياسة النص واستنطاق خباياه .

وستقوم هذه القراءة على القصيدة كما وردت في رواية ثعلب بشرح أبي نصر الباهلي ضمن الديوان الذي قام بتحقيقه الأستاذ الدكتور عبدالقدوس أبو صالح .

والقصيدة في هذه الرواية تقع في مائة وستة وعشرين بيتاً ، وهي أطول قصائد ذي الرُّمة ضمن ست شرائح هي الطلل ، وميَّة ، والناقة ، والحمار الوحشي ، والثور ، والظليم والنعامة ، ولا يعني تقسيم القصيدة إلى ست شرائح أن كل شريحة تستقل بنفسها في بنية القصيدة ورؤيا الشاعر ، فهي تشكل مجتمعة «نواة القصيدة» التي يؤول كل شيء إليها ، فالتقسيم يهدف إلى الوقوف على الرؤيا وتناميها ووحدتها في جميع الشرائح الأمر الذي يجعل منها في نهاية الأمر رؤيا كلية تكشف عن فلسفة الشاعر وموقفه من الكون والحياة .

- ٣ -

كتاب الموت :

يُعدّ «البكاء» جوهر الشريحة الأولى في القصيدة ، حيث تنهمر دموعُ فياضة تدعو إلى التساؤل عن مسبباتها؟! . ولهذا تبدأ الشريحة

- ٣٠ -

بسؤال للبحث عن السبب الذي بمقتضاه أصبح الدمع في انسكابه ، كأنه الماء المتدفق من رقعة لم يُحكَم خرزها في مزادة واسعة دُبغت بِالْعَرْف وهو الثمام الأخضر .

وإذا كان البكاء يأتي مصحوباً بالتساؤل الصريح «مابال» فإن الصورة التشبيهية تدفع إلى تساؤل مضمر ، حين نرتقي بالصورة التشبيهية عن مجرد الشكل والهيئة إلى رؤية أعمق تكشف عن علاقة وطيدة بين الطرفين يأخذ منها الدمع نفاسة الماء في رؤية شاعر من أبناء الصحراء يشكل الماء جوهر حياته ، ويعطي الدمع للماء شيئاً من الحرارة ، فينتج ماءً له حرارة الدمع في انسكابه ، ودمع له قيمة الماء ونفاسته ، وإذا كان الدمع بهذه المكانة ، فإننا يمكن أن نفهم معنى أن تبدأ الشريحة الأولى بهذا التساؤل المثير .

العين كأنها مزادة واسعة جيّدة الدبغ ، لكنها ناقصة الحسن ، أفسدها خرازٌ بَعْرُزُ الإشفى الذي اتسعت فتحاته ، وتقاربت ، مع دقة في سيور النسج ، فضاء ماؤها من خلال تلك الفتحات ، كما أفسد صفاء العين ، وذرف دموعها حزنٌ له غَلْظٌ ذلك الإشفى وقسوته .

والماء هو إكسير الحياة ومن حقه أن يُنتفع به ، وذو الرُّمة صانع من صناع الحياة . ولهذا لا يصح صرف الضمير في البيت الأول «عينك» إلى الممدوح الذي قيل إنه عبد الملك بن مروان ، حيث كانت إحدى عينيه تدمع ، الأمر الذي جعله يعيب على الشاعر مطلعته هذا ، ويغضب عليه وينحيه^(١٨) لأن هذا صرف للشعر إلى غير جهته التي يكون بها شعراً .

هذه العين المزادة تقرّحت أجفانها ، وتفتقت خروزها ، فلم تعد
كما كانت في سابق العهد تحسّرُ الدمع ، لأن الموقف هنا لا يحتمل
ذلك .

لُعْمَرَكَ إِنِّي يَوْمَ جِرْعَاءِ مَالِكَ لَذُو عِبْرَةٍ كَلًّا تَفِيضُ وَتَخْنُقُ
وَإِنْسَانَ عَيْنِي يَحْسِرُ الْمَاءُ تَارَةً فَيَبْدُو ، وَتَارَاتٍ يَجْمُ فَيَغْرُقُ (١٩)

فالشاعر يجردّ من ذاته سائلاً مشاكساً تواقاً للمعرفة ، يسعى إلى
معرفة السبب أهو من رحيل الأحبة ، أم من ذكريات طلل دارس غطّت
ملامحه ريح نكباء؟! .

أستحدث الركب من أشياعهم خيراً أم راجع القلب من أطرابه طرب
أم دمنة نسفت عنها الصبا سُفْعاً كما تُنْشَرُّ بعد الطيّبة الكتب
سيلاً من الدّعصِ أغشته معارفها نكباءُ تسحب أعلاه فينسحب

وفي الإيمان بجدوى السبب إمكان لقبول النتيجة ، وكأن خبر
رحيل الأحبة ، وحزن القلب ، ونسف الصبا لما غطّى الدمنة من الرمل
مُسَوِّغٌ لذلك الدمع المنسكب . وفي اللغة ما يكشف شيئاً من ذلك
فالفعل «استحدث» يفيد الطلب ، وتتبع الأخبار ، و«راجع» يشي
بوجود الحزن ، في القلب ، لكن الشاعر يطوي صاحب الخبر ويعمّيه
حين يورده في سياق الجمع «أشياعهم» كما يطوي سبب أحزان القلب
وخفته التي تأخذه في قوله «أطرابه» وللغياب هنا دلالة جمالية تقتضي

المعرفة ، فالمستول عن أخباره ، ومسببات الطرب من قبيل المعلوم الذي لا يُنكر .

و حين دلف الشاعر إلى الدمنة ، أطال الوقوف أمامها فكشف عن أن بقايا الرماد التي تضرب إلى الحمرة «سُفْعاً» ، حملت عليها ريح نكباء سيلاً من الرمل غطى معالمها ، فهبّت ريح الصبا فكشفت ذلك المستور كما كشف الدمع لواعج القلب وأحزانه .

وتصبح الأرض كتاباً منشوراً يحمل بين طياته المعرفة ، لمن يحسن قراءته ، ويقف على دلالاته الخبيثة .

الإيمان بقيمة الحياة جوهرٌ في هذه الشريحة نلمحه في الحسرة على الماء المتدفق وفي حياة المشاعر ونبض الأحساسيس ، وفي سعة المزايدة وطيب رائحتها ، ورائحة كناس الثور ، والمعرفة التي تحيي لواعج القلب وذكريات الحب ، وفي طرب القلب وخفقانه ، وحركة الصبا التي تبعث الحياة ، وتجدد الأمل ، بخلاف الريح النكباء التي تهلك المال وتجس القطر كما ذهب ابن الأعرابي (٢٠) .

و حين ينفي الشاعر أن يكون سبب بكائه ماتقدّم ، فإنه يجعل من حركة القلب ونزوعه إلى «دار» لم يزل فيها بقية من الحياة ، تنقصها (وقيل تعهدتها) ضرب السحاب ، ومرر رياح شديدة الهبوب ، يستقرىء النظر فيها حواجز المطر المنصوبة حول بيوت الشعر ، ومواضع الوقود وبقايا الحطب ، وأطلال بيوت متقاربة تلوح كأنها بطائن أجفان سيوف

قديمة موشاة ، لم تطمس معالمها الرياح ، والسيول ، وتقادم الزمن ،
إنها ديار «مئة» .

لا بل هو الشوقُ من دار تخونها ضرب السحاب ومرّ بارح تَرَبُ
يبدو لعينيك منها وهي مزمنة نَوِيٌّ ، ومستوقد بال ومحتطب
إلى لوائح من أطلال أحوية كأنها خللٌ موشية قُشْبُ
بجانب الزُّرق لم تطمس معالمها دوارج المور والأمطار والحقب
ديار مية إذ ميّ تساعفنا ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

ديار مية إذن هي سبب بكائه ، ولو لم تتدفق عبراته لمات ، فكأن
الدموع وجه آخر من وجوه البحث عن الحياة .

أجل عبرة كادت لعرفان منزل لمية لو لم تسهل الدمع تذبج (٢١)
«لا بل هو الشوق» أي المعروف الذي لا ينكر من أجل دار تكاد
تفقد معاني الحياة ، بسبب ضرب المطر ، والرياح المحملة بالتراب
وكلاهما في هذا السياق قوتان تسعيان إلى طمس معالم الحياة ، فالمطر
يضرب الأرض ، والرياح تغشى معالمها بالتراب ، ومع هذا يظل فيها
ما يشير إلى بقايا الحياة .

هذه البقايا «النوى» وأطلال الأحوية التي تشبه جلود الأدم التي
غطيت بها أجفان سيوف قديمة موشاة .

القدماء كانوا يقولون : «ذو الرمة أحسن أهل الإسلام
تشبيهاً» (٢٢) ، وكان هو يقول : «إذا قلت : كأنه ، ثم لم أجد مخرجاً قطع
الله لساني» (٢٣) .

إذن هناك دلالات خبيثة لا يكشف جمالياتها الوقوف على ظواهر
علاقات التشبيه فبقايا الحياة لا تشبه خلل السيوف الموشاة القشب قديمة
كانت أو جديدة في هيئتها وشكلها الخارجي فحسب ، فهي تترامى إلى
أغوار بعيدة تتكشف من خلال العلاقة بين الديار والسيف ، فللديار
مضاء السيف وأثره وقوته ، بتأثيرها في قلوب العاشقين ، وصنّاع
الحياة ، كما يؤثر السيف حارس قيم الحياة ، وميزان العدالة في النفوس
وفي رسم معالم الحياة وصيانتها .

ومن دلالات هذه القوة بقاء معالم الديار على الرغم من الرياح
التربة ، والأمطار ، وتوالي الأيام .

إن هذه الديار هي ديار مية ، وكيف يرضى الفناء لديار الصاحبة ،
لقد ظلت قوية تغالب عوامل التعرية ، وتقاوم الفناء ، ومع هذا يبكي
بدموع تشبه الماء الذي يبعث الحياة .

لقد قُدم امرؤ القيس على شعراء الجاهلية لأنه أول من بكى
واستبكى ، ولهذا كان خلف تلك الدموع معان خبيثة ، وأفكار عظيمة ،
لا يصح معها القول ، بأن الوقوف على الأطلال مقدمات تستهل بها
القصائد ، لأن براعة الاستهلال لا تتحقق بإشاعة الحزن في قلوب
الناس ، لقد كان بكاءً على الحياة الزائلة وقراءة عميقة في دفتر
المصير ، وبهذا يمكن أن يفهم بكاء ذي الرمة ، وهو القائل :

وقفتُ على ربع لية ناقتي فمازلت أبكي عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبثه تكلمني أحجاره وملاعبه (٢٤)

والقائل :

أرشت بها عينك دمعاً كأنه كلى عين شلشالها وصبيها (٢٥)

فدموعه بعث للحياة ، وتجديدها في ديار مناكبها تعج بالذكريات
النابضة ، والعشق الدفين ولهذا يروى «ديار مية بالنصب» قال المبرد :
«أكثر ماتنشد العرب ديار مية بالنصب ، لأنه لما ذكر ما يحن إليه ويصبو
إلى قربه أشاد بذكر ما قد كان يلقي» (٢٦) .

في هذه الشريحة تحاصر القلبُ الأحزان ، فينحلّ وكاء العين
فتدمع وكأنها مزادة عظيمة ، ويتعاقب المطر والرياح والأتربة والزمان
على الديار فلا يبقى منها إلا آثار حياة . وفي هذا الجو الخائق الذي
يحيط به الموت من كل جانب ، يسعى الشاعر إلى التعاطف مع العالم
من حوله ، فيحتضنه ويضفي عليه الحياة بدمعه السخي .

- ٤ -

الجمال :

تبلغ الشريحة الثانية ستة عشر بيتاً من (١١-٢٦) ، تحتل فيها مية
حيزاً كبيراً إذ يخصصها بأحد عشر بيتاً ، ويستبقي خمسة أبيات للحديث
عن ليالي اللهو ، وتجارب الحياة ، وهيئة العاشق المسافر .

وأول ماتتجلى مية في سياق البياض والإشراق ، فهي براقعة الجيد
واللّبات ، بيضاء ، كأنها ظبية أشرف بها رمل في زمن بين الليل
والنهار ، يحفُّ به السَّبَطُ وهَدَبُ الأَرطَى .

براقعة الجيد اللّبات ، واضحة كأنها ظبية أفضى بها لب
بين النهار وبين الليل من عَقْدٍ على جوانبه الأسباط والهدب

- ٣٦ -

واختيار الجيد واللَّبَّات يضيفي على الجمال شموخاً وعزة ،
فالجمال يقترن بالمنزلة والرفعة ، ولذلك كانت واضحة بيضاء ظاهرة
للعيان بجمالها ومنزلتها ، وكأنها ظبية أشرفت على ما استرقَّ من الرمل
قُبيل المساء براقه صقلها الرعي فصارت ممتلئة وافرة الحسن .

وتشبيه المرأة بالظبية كثير في شعر العربية الأمر الذي أغرى أنصار
المنهج الأسطوري بالبحث في الدلالات الميثولوجية لهذا التشبيه
فربطوه بالعقائد الجاهلية التي كانت تُقدِّس الغزال حتى ذكر «أن بني
الحارث كانوا إذا وجدوا غزالاً ميتاً يحزنون عليه ، ويكفّونه كفناً يليق
به ، ويوارونه بإجلال ، وينوحون عليه سبعة أيام»^(٢٧) .

وظل هذا التصور حياً في ذاكرة الشاعر العربي من خلال
«اللاوعي الجمعي» كما يرى دعاة هذا المنهج .

والظبية والطبيعة بينهما علاقة متينة ، فحياة الظبية لا تتحقق ،
وجمالها لا يكتمل إلا من خلال الرَّمال ، وخضرة السبط والأرطى .
الرمال الذهبية تزيد الظبية إشراقاً حين تكون بمثابة أرضية لوحه فنية
تمازجت ألوانها وتناسقت أضواؤها وظلالها ، وخضرة السبط والأرطى
تشي بالبهجة ، وتدل على الحياة والخصوبة .

هذه العلاقة نتلمسها في الحديث عن مية وديارها ، فلا قيمة
للديار ، ولا معنى لها بمعزل عن مية ، ولهذا كانت بقايا الحياة فيها هي
كل شيء يتصل بتلك المرأة .

والجمال عند ذي الرمة لا يقف عند حدود إشراق الجيد ، فهو
يترامى إلى صورة تتجلى فيها مية آية من آيات الفتنة ، يرسمها بكلمات
تتجلى فيها براعة الرسام الماهر ، والعاشق المفتون .

عجزاء ممكورة خمصانة ، قلق عنها الوشاح وتم الجسم والقصب
إنها امرأة رشيقة ، دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، تامة الخلق ،
وما هذا التناسب الإيقاعي في البيت ، إلا صورة لتناسب الأعضاء
واعتدالها ، وهذا الجمال لا يقف عند حدود الظاهر ، فهي جميلة حين
تلبس ثيابها ، ويزداد جمالها ، ويتكشف حسنها حين تسلب ثيابها على
فراشها ، والشاعر هنا بفتنته يميل إلى ستر صاحبته ولهذا تأتي الأداة
«إن» متضمنة هذا المعنى ، وكأنه من القليل النادر أن تُسلب ثيابها ،
وهذا دليل على عفتها وسترها ، وهي وحيدة على فراشها .

زين الثياب وإن أثوابها أُسْتُلبت على الحشية يوماً زانها السلبُ
وإشراق الوجه ، ووضاءته لا تتحقق إلا بخلوه من الندوب
والنمش الذي يחדش جماله ، حتى سواد الخال الذي يقول فيه المرار :
وخال على خديك يبدو كأنه سنا البدر في دعجاء بادِ دجونها(٢٨)
يمكن أن يغض من هذه الوضاءة ، ولهذا يرسم لها صورة خاصة
تتجلى فيها ، وكأنها لؤلؤة نفيسة .

والشاعر حريص دائماً في كشفه لجماليات صاحبته على الطبيعة ،
فلا تكاد تذكر مية إلا في سياق الخصوبة ، والأرض ، والنبات .
إذا أخولذة الدنيا تبطنها والبيت فوقها بالليل محتجب
سافت بطيبة العرنين ، مارنُها بالمسك والعنبر الهندي مختضب

لقد استحالت «مِية» إلى قطعة من الطبيعة الغنّاء ، وغدت أنفاسها
تعبق بعطور البرّ والبحر .

مِية عالمٌ من الفتنة إذا سفرت عن وجهها زادت حسناً ، وإذا
انتقبت حرجت العين فيها . يقول الشارح : «وتحرج العين فيها حين
تنتقب أي : تحيِّز وتضيّق عن النظر . . . يقول إنها صارت إلى أمر تضيّق
عنه العين وتبهت فلا تقدر أن تنظر إلى غيرها»^(٢٩) ولا يكون ذلك إلاّ
لشدة تعلق العين فيها . إنها فتنة الفنّ ، وسرّ الشعر .

لياء في شفّتها حُوة لعس وفي اللّثات وفي أنيابها شنب
كحلاء في برج ، صفراء في نعج كأنها فضة قد مسها ذهب
في شفّتها سُمرة ، وفي فمها عدوبة ، وفي عينيها سعة وكحل ،
وفي جسدها بياض ، فكأنها معدن نفيس ، أجمل ما استقر في رؤية
الشاعر العربي للجمال يضيفه ذو الرمة على «مِية» ، لتصبح نموذجاً
للكمال في الحسن والجمال . وقد استوقف وصف مِية بالصفرة في بيت
ذي الرُّمة هذا الجاحظ فقال : «لأن المرأة الرقيقة اللون يكون بياضها
بالغداة يضرب إلى الحمرة ، وبالعشيّ يضرب إلى الصفرة ، ولذلك قال
الأعشى :

بيضاء ضحوتها و صفراء العشية كالغرارة» (٣٠)

و «الإيقاع الداخلي» في البيت من تصريح وتقسيم فيه تناسب
صوتي كأنه صورة لتساوي النسب الجمالية في جسد مِية .

والملاحظ أنّ الشاعر هنا يحتفل بالغداة ، فالظبية تظهر في آخر
النهار ، واستلاب الثوب ، والتبطن لا يكونان إلا ليلاً ، وسنقف عند
هذا في البحث عن دلالات الزّمن في القصيدة .

وإذا كان ذو الرّمة قد بدأ في وصفه بالجيد الواضح ، فإنه ينتهي
به ، فهي طويلة العنق كريمة الأسيلة .

والقرط في حرّة الذفرى معلقه تباعد الحبل منه فهو يضطرب
وهكذا يقترن الحسن بالشموخ ، والجمال بالرّفة .

تلك الفتاة التي علقتها عرضاً إنّ الكريم وذا الإسلام يختلب
ليالي اللّهُو يطبيني فأتبعه كأنني ضارب في غمرة لعب

«تلك الفتاة التي علقتها عرضاً» إن الذي يدرك جماليات تلك
الصفات لن يلوم شاعراً فناناً في التعلق بها ، فهي جذيرة بمثل هذا
التعلق عرضاً وبلا قصد ؛ لأنّ الجمال يدعو إلى نفسه ، ولهذا فقد
الشاعر صوابه أمام هذا الجمال ، مؤكداً أنّ كلاً من الكريم والمتدين يفقد
صوابه ، وإنما خصهما بالذكر لما لهما من الوقار والرزانة .

ولا نكاد نعرف أبعاد هذا الاختلاب حتى نقف على بعض شعره
الذي يصف فيه هذه المرأة ، فحبّها في قلبه يتوقّد كالنار المضطربة .

وحبّها لي سواد الليل مرتعداً كأنها النار تخبو ثم تلتهب (٣١)

لقد أصبحت داءه ، وهمّه ، ومناه ، يُمحي هوى الأُحبة فيمحي
إلا حبّها فإنه دائم متجدد .

هي البرء والأسقام والهمُّ ذكرها وموت الهوى لولا التناهي المبرح
ولكنها مطروحة دون أهلها أوأرنُ يجرحن الأجالد بُرَحُ (٣٢)
لقد صبغ العشق عالمه ، فأصبح لا يرى إلا «مِية» ، فهي نافذته
التي من خلالها يرى الحياة ، ويتصور الجمال ، ويحدّد موقفه من
العالم .

أصبح كالسباح في الماء العميق لا يعرف له قراراً ، لا يحسب
للزمان حساباً ، ولا يقيم لصوارف الدهر وزناً في رحيل دائم يبحث عن
لحظة يتأمل فيها الجمال ، ويقف فيها على أسرار الحياة ، وهو خلف
هذه الغاية يكابد السهر ، ويؤاخي التنائف .

زار الخيال لميَّ هاجعاً لعبت به التنائف والمهربية النُجُب
معرساً في بياض الصبح وقعته وسائر الليل إلا ذاك مُنجذب
أخا تنائف أغفى عند ساهمة بأخلق الدف من تصديرها جُلَّبُ

الشاعر هنا يعيش حُزنين ، حزن البين ، وحزن الناقاة ، فالطيف
يأتيه فيجده هاجعاً نائماً نوماً غير مكتمل ، فهو بين النوم واليقظة ، وبين
الثبات والتحول ، لقد أصبح لعبة تتشاغل بها القفار ، والنجائب الكرام
بعد أن كان يسبح مجبوراً في بحر من النعيم بوصال صاحبه مِية . يقف
لحظات معدودة ليسترريح من تعب السرى وطول النرح ، فيزوره طيف
مِية في آخر الليل ، ليبدأ معه رحلة في الزمان ، فهو راحل في المكان
على ظهر هذه الناقاة الساهمة ، وفي الزمان مع طيف صاحبه .

لقد أصبح أحياناً للتنائف ، وهنا يتجدد التآلف مع العالم ، الذي لمسناه في بداية القصيدة . مية التي لا تُذكر إلا في سياق الديار والأطلال ، والظباء والمرعى ، مثلها ذو الرمة «أخو التنائف» ، يغفو بجوار ناقته الضامرة التي مزق جنبها حزام البطن من كثرة الرّحل .

إنّ ذا الرمة لا يملك إلا أن يتآلف مع العالم ، فمية جوهر الحياة عنده ، في هذه الشريحة ، منها تشع نضارة الحياة ، ويتجدد الأمل ، وتنبت الخصوبة في المكان ، والنفس ، وكأن الجسد هو الأرض بخصوبتها ونضرتها .

يرحل ذو الرمة ناقته ليفك بها ضيق المكان ، ويتخطى بها حواجز الموت ، وفي «الذاكرة» صورة مية النابضة بالحياة ، وما أن يغفو عند ناقته حتى يداهمه طيف صاحبه ، التي يفكر فيها وفي ديارها فتأخذه العبرة ، لكن ذا الرمة لا يبلغ ديار صاحبه «ومن ثم ظلت الرحلة معلقة ، أو كأن لم تكن إذ شغلته صحبة ناقته عن الاهتمام بمحبوبته حتى يمكن أن نقول : إن جسد القصيدة يتشكل في جوهره من الناقة والتداعيات التي استمدها للتنظير والتشبيه ، فأصبحت غاية في نفسها . . .» (٣٣) .

وإذا كان الصراع بين الموت والحياة جوهر القصيدة فإن الشريحة التي خص بها الشاعر صاحبه تظل نابضة بالحياة والحيوية ، فمية «تظل خارج أطراف الصراع بل . . خارج الزمان والمكان ، إنها تتمتع بنوع من الثبات ، ومقاومة الخطر ، والبحث عن سبيل للنجاة . . يستوي في هذا

الشاعر نفسه ، وناقته ، والحمار الوحشي ، والثور ، وذكر النعام
وأثناه!! أما مية فإنها تنفرد بموقعها ، كما تنفرد بجمالها ، ولكنها في
مثاليتها أو تمثاليتها - إن صح القول - بعيدة عن الصراع لم تجربه ، بل
لم تعرفه ، وكأنها جائزة الفائز فيه . «(٣٤) .

وبهذا تكون مية رمزاً للحياة التي أجهد الشاعر نفسه في طلبها
والتفتن في بناء «المعادل الموضوعي» لها الذي يمثل هواجس النفس
وآمالها في الإصابة من نعيمها ، واحتمال المشاق في الوصول إليها ،
والخوف من قيام العقبات دون الاستمتاع بها .

- ٥ -

الصدّاقة :

الشريحة الثانية تتكون من سبعة أبيات في وصف الناقة ، وهو
وصف يبدوه الشاعر بشكوى الناقة من حلقة وضعت في عظمة أنفها ،
ومن أحزمة الرحل المشدودة على صدرها وبطنها ، وكأنها مريض وجع
يشكو مرضه إلى عواده .

تشكو الخشاش ومجرى النسعين كما أن المريض إلى عواده الوصب
والمعروف في مثاليات الفكر الشعري القديم أن الناقة لا تشكو ؛
لأن الناقة التي تشكو ناقة ليست كريمة ولهذا امتدح قول ربيعة الضبي في
صفة ناقته :

كناز البضيع جمالية إذا ما بغمن تراها كتوما
وعيب على النابغة الذبياني قوله يصف الناقة :
مقدوفة بدخيس النحض بازلهما له صريف صريف القعو بالمسد

قال الأصمعي : «البغام في الذكور من النشاط ، وفي الإناث من الإعياء والضجر»^(٣٥) .

لكننا حين ننظر إلى الشعر بهذا المنظار فإننا نجرده من قيمه التي يكون بها شعراً ، إن ناقة ذي الرمة لا وجود لها خارج القصيدة ، ولهذا لا قيمة للنظر إليها في ضوء مثاليات الوصف الذي استقر في أذهان الناس عن الناقة ، هذه الناقة ناقة فريدة ، ولا بد أن تشكو لأن شكاوها حلقة في سلسلة تنامي المعنى داخل القصيدة ، ومتى فقدت الناقة شكاوها فقدنا تلك الحلقة في سلسلة المعنى وتناميه .

ذو الرمة له رؤية خاصة للعالم في هذه القصيدة ، قوامها التواؤم ، والاندماج والتعاطف مع كائناته . ولهذا يتحسس شكوى الناقة ، ويتألم لها ، ويرتقي بها إلى مدار الإنسان الذي يشكو أحبته . والشكوى فيها إشارة إلى النزح المرهق الذي لا يُحتمل ، وكأن الناقة في شكاوها ذو الرمة الذي كانت دموعه مفتوحاً لسؤال مبهم تبدأ به القصيدة .

إنه يرجو لناقته الحياة ، وكيف وهي التي تقطع به التناثف حتى أصبح لها أخصاً ، ؟ وكيف لا يستمع الجريح مثله يعاني من المتاعب والآلام؟! . وارتفاع نبرة الشكوى فيه إعلاء للغاية التي ترحل إليها الناقة ، إنها تبحث عن الحياة ، وهل هناك أسمى من البحث عن الحياة الكريمة .

كأنها جمل وهمٌ وما بقيت إلا النخلة والألواح والعصب

الشاعر العربي لا يرحل إلا على الناقة ، وإذا أراد أن يصفها بالقوة والنشاط والضخامة شبهها بالجمل . والذي يستدعي التساؤل لماذا لا يكون رحيله على الجمل ؟ . بدلاً من الناقة ، إذا كان الجمل أقوى وأشد احتمالاً ؟ ! .

لعل الناقة هي الأقرب إلى قلب الشاعر ، لقوة عاطفة الأمومة ، والحنين إلى الولد ، والوطن لديها . وهي دائماً متلبسة بالهم والأحمال والجراح ولهذا جعلها بعض الدارسين رمزاً لكل هم أو اهتمام^(٣٦) .
وإذا كانت الناقة تشكو ، فإنه لا يُشكى منها ، لقد رقصت بها المفاوز حتى احدودب ظهرها .

لا تُشكى سقطه منها وقد رقصت بها المفاوز حتى ظهرها حذبُ
إن هذه الناقة ليست على طمأنينة ، إنها أشبه ماتكون براقص حفزه النغم فانداح جسده في الزمان والمكان ، وهذا الرقص الذي احدودب منه الظهر شبيه بذلك اللعب والطرب الذي يشكو منه ذو الرمة . الناقة تراقصت بها المفاوز ، وصاحبها لعبت به التنائف .
هذا الرقص الذي أتعب هذه الناقة ينطوي على قيمة ، يجب التفتيش عنها ، فإلى أين ترقص هذه الناقة ، وما الغاية التي تنشدها ؟ ! ،
كان حسان بن ثابت رضي الله عنه يقول :

إنّ التي ناولتني فرددتها قُتلتُ قُتلتَ فهاتهما لم تُقتل
كلتاها حلب العصير فعاطني بزجاجة أرخاهما للمفصل
بزجاجة رقصت بما في قعرها رقص القلوص براكب مستعجل^(٣٧)

إنها تسعى به إلى غاية ، قد تكون الممدوح في بعض الشعر ، كما
فعل الشماخ حين دعا على ناقته بالموت .

إذا بلغتني وحطت رحلي عرابة فاشركي بدم الوتين (٣٨)
وقد تكون غير ذلك . غاية الأمر أن الناقة تفتح له باباً إلى المعرفة ،
وإلى الحياة ، فحين تضيق بالشاعر الدنيا يرحل ناقته يقطع بها المفاوز ،
ويفك بها حصار الحزن ، ويبنى على ظهرها أبيات شعره التي تعيد له
توازنه النفسي في عالم مضطرب .

وبيت على ظهر المطي بنيته بأسمر مشقوق الخياشيم يرعف (٣٩)
قال ذو الرمة :

كأن راكبها يهوى بمنخرق من الجنوب إذا ماركبها نصبوا
من نشاط الناقة وسرعتها يبدو راكبها وكأنه يسقط في ممر ريح
جنوبية شديدة ، وبقية الركب يسيرون لا عدواً ولا مشياً في منزلة بين
المنزلتين ، أو يسيرون متعبين في رواية بكسر الصاد نصبوا ، وربما
انطوى البيت على معنى آخر يكون المراد به أن الراكب يهوى بمنخرق من
الجنوب وهي الناقة أي كأن راكبها يمتطي رياحاً هوجاء .

تخدي بمنخرق السربال منصلت مثل الحسام إذا أصحابه شحبوا
والعيس من عاسج أو واسع خيبا ينحزن من جانبها وهي تنسلب
تصغي إذا شدها بالكور جانحة حتى إذا ما استوى في غرزها تثب

الناقة تسير براكب ممزق القميص ، ماض كالسيف إذا ضعفت
العزائم من وعشاء السفر ، وإذا كان تمزق القميص يدل من جهة على
عظم المشقة ، وقيمة الغاية ، فإنه يدل من جهة أخرى على شرف
الراكب وكرمه ولذلك كان من معاني الفكر الشعري في مديح الرجال
عند العرب تخرق القميص تقول ليلي الأخيلية :

ومخرقٍ عنه القميصُ نخاله وسط البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا رُفِع اللواء رأيتَه تحت اللواء على الخميس زعيما (٤٠)

وإذا كانت الرياح تخرق الصحراء ، فإنه في مضيه خارق كالسيف
يسعى إلى غايته ، وإذا كانت المفاوز قد خرقت قميصه ، فإنها تخرقت
أمام سيف منجرد وكأنه في مضائه سيف النمر بن تولب الذي يقول
عنه :

تظل تحسفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي (٤١)

وناقة ذي الرمة ماضية مثله ، فإذا كانت العيس تنحز بأعقاب
راكبيها فإنها تنسل كالسيف الصقيل .

ألم نقل إن هناك غاية لهؤلاء الراحلين . إن نحز المسافرين لمراكل
الإبل بأعقابهم استعجال لبلوغ تلك الغاية كأنهم ضيف جبيهاء
الأشجعي الذي يقول فيه :

فما برح الوالدان حتى رأيتَه على البكر يمرّيه بساق وحافر

كلا عقبيه قد تشعث رأسها من الضرب في جنبي ثفال مباشر (٤٢)

ناقة ذي الرمة بينها وبين صاحبها لغة خاصة فإذا شدّها بالرحل
أصغت إليه وأرهفت سمعها ، وأسلست له القياد ، لاصقة بالأرض ،
وكأنها سفينة جنحت إلى شاطئ آمن واستقرت به ، فإذا ما استوى
راكبها عليها وثبت . وقد عيب هذا المعنى على ذي الرمة ، يُروى عن
أبي عمرو بن العلاء «أنه لقي ذا الرمة ، فقال : أنشدني «مابال عينك» ،
فأنشده ، فلما انتهى إلى قوله :

تُصغي إذا شدّها بالكور جانحة حتى إذا ما استوى في غرزها تشب

فقال أبو عمرو : ما قاله عمك الراعي أحسن مما قلت :

وهي إذا قام في غرزها كمثل السفينة أو أوقر
ولا تُعجل المرء قبل الورو ك وهي بركبته أبصر

فقال ذو الرمة : إن الراعي وصف ناقة ملك ، وأنا أصف ناقة سوقه .

قال الصولي : ويروى أن أعرابياً سمع ذا الرمة ينشد هذا البيت ،

فقال : سقط والله الرجل»^(٤٣) .

وإذا صحت الرواية ، وصحّ معها اعتذار ذي الرمة ، فإنه قد يصحُّ
لنا رؤية خاصة تعتدّ بالبيت فترى في وثوب الناقة خصوصية لا تتكشف
بمعزل عن سياقها الذي نبتت فيه ، فهذه الناقة تعرف راكبها فهي تصغي
إليه ، وتفهم أسلوبه في الركوب ، ووثوبها أمر لا يمكن فصله عن
انسلاب الناقة وانسلالها من بين العيس ، فالشاعر حريص على وصف

الناقة بكل صفات الكمال التي يُشكّل الوثوب جزءاً منها براكب لا
يستوي على غرزها حين تثب إلا من كان مثله في الشجاعة والفتنة .

إنّ اللغة المشتركة بين ذي الرمة وناقته هي التي تخوّل لنا قبول
معناه ، وهي التي يمكن في ضوئها أن نفهم كيف ينام على ظهرها وهي
ناقة هوجاء ، لا يدينه من غياته إلا الله ثم هذه الناقة .

ترمي به القفر بعد القفر ناجيةً هوجاءُ راكبهاُ وسان مسموم
هيهات خرقاء إلا أن يقربها ذو العرش والشعشعات العياهم(٤٤)

- ٦ -

البطل :

أ - « الحمار » - « النخوة » .

وكعادة الشاعر الجاهلي سرعان ما يشبّه ذو الرمة ناقته بالحمار
الوحشي ، وينسى الناقة ، ويدخل بنا إلى عالم الحمار فيكشف لنا أبعاد
ذلك العالم بلغة شعرية فياضة في دلالاتها ، وغنيّة في صورها
وتصوّراتها ، ثم ينتقل إلى وصف الثور الوحشي ، وإلى الظليم مع
أنثاه في رحلة مليئة بالخوف والأمل .

يتجلى الحمار وهو يحدو أنه في هيئة غريبة ، يستبطن بها الشاعر
أعماق هذا الكائن ويكشف لنا صراعه الذي يسيطر عليه .

- ٤٩ -

وثب المسحج من عانات مُعقَّلة كآنه مُستبان الشك أو جنبُ
يحدو نحائص أشباهاً محملجة ورق السرابيل في ألوانها خطب
له عليهن بالخلصاء مرتعه فالفودجات فجنبي واحف صخب

الناقة تثب براكبها وثب حمار معضض كأنه في شدة عدوه ونشاطه
رجل واضح الضلع أو من يشتكي الجنب فهو مائل على أحد شقيه .
ولغة البيت مليئة بالجراح والمعاناة التي يبدو الحمار في أثنائها »
معادلاً موضوعياً « للشاعر الشاكي المؤرق .

يبدو الحمار وهو يطرد جماعة من الأتن ، متشابهة ، شديدة القتل
لم تحمل لستتها تلك ، شعرها يضرب إلى السواد ، له عليها صياح
ونهيق في مواضع الرعي ، والحمار لا يتجلى في شعر العرب إلا في
هذا السياق الذي تتجلى فيه الحمية والعنفوان .

والمألوف أن الشاعر القديم حين يرسم صورة الحمار ، يبدأها
بالحديث عن خلفية الصورة ، وهي خلفية جميلة تنسجها خضرة
الربيع ، وتطرزها زهور الصحراء ، يقول ذو الرمة :

جاد الربيع له روض القذاف إلى قَوِينٍ وانعدلت عنه الأصاريم
حتى كسا كلَّ مرتاد له خضل مستحلسٍ مثلُ عرض الليل يحموم
وحفُّ كأن الندى والشمس ماتعة إذا توقَّد في أفئانه التوم (٤٥)

لكن ذا الرُّمة يسكت عن هذا هنا فلا يظهر لنا هذه الخلفية ، وإنما يتجلى الحمار وهو يحدو أنه في ربيع مشرق ، يدوي في أكنافه صخب الحياة .

ولهذا لا يظهر في بناء الصورة إلا فصل الصيف ، الذي تهب رياحه بسموم حارة ، يجف بسببها الماء ، ويدوي النبت ، ويصوح البقل ، وينداح الجذب في موكب رياح يمانية نكباء ، تسعى إلى طمس معالم الحياة ، كما كانت في الشريحة الأولى تسحب سيول الرَّمْل لتغطي آثار الحياة في ديار مية .

والشدة والضيق تلف لغة القصيدة من خلال إيقاع حزين ، ودوال تنطوي على مدلولات دقيقة في استنطاقها لهذا الموقف ، مثل «معمعان» و«هب» ، و«أجّة» ، و«نش» ، و«صوح» ، و«نآج» ، و«هيف» ، و«مرّها» ، و«نكب» .

حتى إذا معمعان الصيف هب له بأجّة نش عنها الماء والرُّطبُ
وصوح البقل نآج تجيء به هيف يمانية في مرّها نكبُ

هذه الهيف اليمانية ، نزاعة للشوى أدركت ماتبقى في بطنه وبطن
أنه من العلف فأذهبتة ، فاستنشأ الماء مع هذه السموم اللاهبة ،
فتنصبت الأتن حول هذا الحمار تراقبه بيضاء طويلة ، يلف أحشاءها
ضمور من شدة الجوع والظمأ . وحين بدأ الظلام ينشر عباءته على
الكون انطلق يحدو أنه مسرعاً ، يعلو بها الحزون ويهبط بها الأودية ،
وكأنه يضرّها بصنيعه هذا وهي تتدفق نشاطاً لا يزري بها تعب .

وأدرك المتبقي من ثميلته ومن ثمائلها ، واستنشئ الغرب
تنصبت حوله يوماً تراقبه صحراً ، سماحيح ، في أحشائها قَبْبُ
حتى إذا اصفر قرن الشمس أو كربت أمسى وقد جدّ في حوبائه القَرَبُ
فراح منصلتاً يحدو حلائله أدنى تقاذفه التقريب والخبب
يعلو الحزون بها طوراً ليتعبها شِبَهَ الضرار ، فما يزري بها التعب

ونسيج اللغة في هذه الأبيات يكشف عن عبقرية فذة ، ورؤيا
خارقة تستبطن الأشياء ، وتتغلغل تحت قشورها الخارجية ، من ذلك
إسناد الفاعلية إلى الحرّ في «أدرك المتبقي» ودلالة الكلمة أدرك فإذا
كانت تعني اللحاق ، فإنها تعني أيضاً المعرفة ، وكأن هذه السموم تعقل
ما ادّخره الحمار في بطنه من العلف ، فتصل إليه . وبناء الفعل
للمجهول استنشئ الغرب ، وكأن هناك قوة مجهولة تشم الماء ،
فالقضية قضية حياة أو موت ، معها يشم الماء من لا يشمه .

والأتن «تنصبت» أي وقفت رافعة رؤوسها وأذانها ، ومع مافي
الكلمة من دلالات العزّة والشموخ ، فإنها تنطوي على بعد دلالي تثيره
إيحاءات الكلمة ، فالنصب هو التعب ، والتعبير بالفعلية «تنصبت»
و«تراقبه» استثمار للطاقة الزمنية حيث يتداخل الماضي مع الحاضر
والمستقبل وكأنها ديمومة الزمن عند «برجسون» .

وإذا كان ذو الرمة منصلتاً مثل الحسام ، فإنّ الحمار يبدو كذلك
منصلتاً يحدو حلائله إلى غاية بعيدة ، وكأنه الباكي الذي يشكو همومه
إلى من يشاطره كما بكى ذو الرمة على ديار مية .

والحمار في هذه الرحلة يبدو حريصاً على التواؤم والانسجام
ووحدة الصفّ ، فكلما مال من أثنه واحدة صاح فيها ، وكلما تفرّق
جمعتها انهال عليها بعضُ أكفّالها وكأنه رجلٌ مجنون من شدة غضبه ،
وكانها في سرعتها إبل مجلوبة يعدو بها أهلها اتقاء غارة شعواء .

كأنه مُعْوِلٌ يشكو بلابله إذا تنكب من أجوازها نكبٌ
كأنه كلما ارفضت حزيقتها بالصلب من نهشه أكفّالها كلبٌ
كأنها إبل ينجو بها نفر من آخرين أغاروا غارة جَلْبُ

وهنا تتجلى العلاقة مرة أخرى بين الإنسان والحمار من خلال
علاقات التفاعل في الصورة التشبيهية ، فكأن الحمار في صخيه إنسانٌ
باك يشكو همومه وأحزانه ، والصخب هنا لا مدخل له في باب الفرح ،
وإنه شكوى حزين منهك ، سببها فرقة الجمع أمام الهول ، أو لنقل : إنه
صوت الحياة الذي يدفع به الحمار الخوف ورهبة الموت ولهذا كان
الخارج عن الجماعة نكباً ، كتلك الريح النكباء التي تطمس معالم الحياة
على الطلل . وتصوّح البقل ، وتشوي الوجوه ، وتدرّك ماتبقى من
الثمائل في البطون .

هذا الخوف ، وهذه الرغبة في مواجهة الموت صفاً غير متماسك ،
تفقد الحمار صوابه ، فتجعله أشبه مايكون بالمجنون الذي ذهب عقله ،
وهذا الخوف الذي يبثه الحمار في نفوس أثنه يتجلى في البيت الثالث
حين تبدو معه وكأنها قطع الإبل التي جلبت بثمن باهظ يسوقها
أصحابها ، اتقاء قُطّاع طرق يهبون في غارة شعواء .

هذا الخوف مبعثه الرغبة في الوصول إلى الغاية ، «عين أثال» ،
تلك الغاية التي ليست بعدها غاية ، وردتها الحمير في الهزيع الأخير من
الليل فألفتها ، تعتمر بالخضرة ، حيث تحفّ بها الطحالب ، وتصطخب
فيها الحياة ، ويمتدّ منها نهر بين نخيل صغيرة ، تحفه بسعفها المتناول .
والهمُّ عينُ أثالٍ ما ينازعه من نفسه لسواها مورداً أربُّ
فغلت ، وعمود الصبح منصدع عنها ، وسائره بالليل محتجب
عيناً مطحلبة الأرجاء طاميةً فيها الضفادع والحيتان تصطخب
يستلّها جدول كالسيف منصلتٌ بين الأشياء تسمى حوله العُسبُ
«الهم» الذي لا ينكر ، ولا يقدم عليه غيره «العين» نبع الحياة ،
وإكسير الوجود ولهذا لا غرابة أن يعتريه ذلك الخوف ، إنه الحرص على
الحياة ، لكن هذه العين ليست كأبي عين إنها عين أثال ، التي لا ينازعه
قصد إلى غيرها ، وإنما كانت كذلك لما لها من خصوصية تتكشف عما
قليل .

وفي الهزيع الأخير من الليل وقيل انصداع فلق الصبح ترد الحمير
على هذه العين - وهي لا ترد إلا ليلاً - مخافة الرُّمّة . وردت «عيناً» ،
أصبحت نكرة بعد أن كانت معرفة لا تنكر ، وفي هذا من الفطنة
ما يضيف على الموقف مهابة خاصة ، عيناً تعج بالحياة ، تحيط بها
الطحالب ، وتحفها النخيل ، كما يحفّ الهدب بالعين . ومع أن العين
تطمي بالماء ، وتعجّ بصخب الحيتان والضفادع إلا أن الشاعر يحرص
على أن يحيطها بجو من الغموض الساحر الذي يجعل منها أشبه

ماتكون باللؤلؤة الخبيثة ، ليدل على نفاستها ، وقيمتها في الوجود .
يستلّ ماءها جدول منصلت كالسيف ، يشق الأرض محفوفاً بعرائس
النخل ، ليبعث الخصب والحياة في كل مكان ، ويزرع الموت في
أعطاف الحياة ، فالسيف تنوير لأحداث دامية يطويها المصير
المجهول .

والعلاقة بين السيف والماء أثيرة في الفكر الشعري عند ذي
الرمة ، وعند غيره من شعراء العربية ، يقول ذو الرمة :
فما انشق ضوء الصبح حتى تبينت جداولُ أمثالُ السيوف القواطع (٤٦)
ويقول ابن الرومي :

على حفافي جدول مسجورٍ أبيض مثل المهرق المنشور (٤٧)
أو مثل متن الصارم المشهور

فإذا كان الماء هو إكسير الحياة كما قال تعالى ﴿وجعلنا من الماء
كل شيء حي﴾^(٤٨) فإن السيف يبعث الحياة في النفوس ﴿ولكم في
القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون﴾^(٤٩) ويحرس قيمها ،
ومبادئها النبيلة .

وعند الماء كمن صيادٌ من قبيلة «عنزة» ، يرقب الصيّد ، رذل
الثياب صغير القامة ، منزرب داخل فترة الصيد ، أعدّ نصالاً زرق

السهام ، ذات متون ملساء مريشة ، إذا دنا منها الصيد ، ودفعها الصياد
من قوسه فرقت بين الأليف وأليفه .

وبالشمائل من جلان مقتنص رذل الثياب خفي الشخص منزرب
معد زرق هدت قضيبا مصدرة ملس المتون حداها الريش والعقب
كانت إذا ودقت أمثالهن له فبعضهن عن الألف مشتعب

لقد أحكم هذا القناص خطته ، وجود سلاحه ، حيث كمن بذات
الشمال « وإنما صار في ذات الشمال لأنه يريد أن يرمي الأفئدة من
الحر»^(٥٠) ، وهو قانص من جلان» من قوم ذوي بصر بالصيد ، وفوق
ذلك فهو رجل فقير لا يتحقق له وجود إلا على أنقاض هذه الكائنات ،
ولهذا فهو حريص عليها ، وهبه الله خلقاً يعينه على الكمون والتربص
لفريسته «معد زرق» وكأنه على حالة واحدة لا تتغير ، إنها قوته التي
أعدّها ليتنزع بها طعامه وهذه القوة نصال زرقاء تهدي سهاماً شديدة
الصدور ، ملساء ، يحدوها ريش وأوتار مشدودة من العصب ، هذه
العدّة الحربيّة هي أقوى ما يمكن أن يربط به قناص ماهر على جبهة
الحرب ، وهذه العدّة لا تخطئ ، فمن طبعها أنها إذا اقتربت منها أمثال
هذه الحرّ ، فارق الخليل خليله .

وحيث تقترب الحر من مورد الماء ، وتغيب فيما انخفض من
الأرض ، ينبو إلى سمعها حس ذلك الصياد المتربص في قترته فتميل
بأعناقها شوطاً خائفة وجلّة ، ثم يدعوها خرير الماء المتدفق ، فتقبل ،
وأكبادها شاخصة فوق أطراف ضلوعها من شدة العطش ، فترد الماء

وتأخذ منه نغبة لا تقتل ظلماً ، ولا تنقع غلّه ، فيرسل القناص سهمه
ولكنه يخطئ هدفه فتنصاع الحمر ، ويظل الصياد يندب حظّه .

حتى إذا الوحش في أهضام موردها تغيّبت رأبها من خيفة ريب
فعرضت طلقاً أعناقها فرقاً ، ثم أطبأها خرير الماء ينسكب
فأقبل الحُقْبُ ، والأكباد ناشزة فواق الشراسيف من أحشائها تجبُّ
حتى إذا زلجت عن كل حنجرة إلى الغليل ، ولم يقصعنه نُغْبُ
رمى فأخطأ ، والأقذار غالبية فانصعن ، والويل هجيره والحرب
يقعن بالسفح مما قد رأين به وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهب
كأنهن خوافي أجدل قرم ولّى ليسبقه بالأمعز الحربُ

لقد أحست الحمر بوجود الصياد فخافت ، ولوت أعناقها ، لكنّها
الغاية التي جهدت من أجلها ، وقطعت لها المفاوز ، يدفعها صخب
الفحل ، ونهشه في أكفالهها ، هذه الغاية هي البقاء ، وحب الحياة ،
ولهذا دعاها صوت الحياة المنبعث من خرير الماء «ثم اطبأها خرير الماء
ينسكب» ، كما اطبت ذا الرمة ليالي اللهو فأفقدته صوابه .

أقبلت على الماء ، خائفة وجلّة ، أكبادها ناشزة فوق ضلوعها ،
ولما أخذت جرعة من الماء انهالت عليها سهام الموت .

عقب هذه الرحلة المضنية ، وعند حصول الغاية تقف الحواجز ،
وتظهر العقبات ، أليست رحلة الحمر هذه هي رحلة الإنسان في هذه
الحياة خلف مطالبه وآماله وأمانيه يكدح ويشقى ، في رحلة يتجاذبها

الأمل والأجل ، تارة يحقق أمله ، وتارة أخرى يقف الأجل مانعاً في سبيل تحقيق آماله وتطلعاته ، وربما أمهله القدر فأدرك أمله الذي سرعان ما يدلف منه إلى بوابة آمال جديدة فيظل منهوماً لا يشبع ، فلا هو بالذي أراح نفسه ، ولا أدرك مبتغاه .

بعد هذا العناء الذي لم تسلم الحمر من لاوائه ، ولم تطفء ظمأها حين أفضى بها إلى غايتها ، انصاعت راضية من الغنيمة بالإياب تضرب بحوافرها سفوح الجبال ضرباً تكاد تلتهب منه حصى الأمعز الصوان من شدة العدو ، وكأنها في انصياعها خوافي صقر أجدل قرم إلى اللحم ، هجم على ذكر من طيور الحبارى . وإنما شبهها بخوافي الصقر لتساويها « فأراد أنه ليس يفضل بعضها بعضاً في العدو لجدّها ونجائها»^(٥١) .

- ٧ -

ب - « الثور » - « الجلال » .

وفي الشريحة الخامسة يشبه ناقته بالثور الوحشي ، ويتناسى الناقة ، ليستبطن عالم الثور ، ويكشف أبعاده من خلال بناء درامي يقوم على الصراع بين الثور وكلاب الصيد .

وأول ما يستوقف الشاعر في هذا العالم صورة الثور ، فقوائمه ذات نقط سوداء ، وخدّه مسفع ، أمّا هيئته فهو ثور مسن ناشط ، كثير الحركة يخرج من أرض إلى أرض ، يعيش في عالم تكتنفه السعادة ، حيث الندى ، وخلفة النبات التي تموج نضرة وليونة ، وذوائب الربل والأرطى التي تقيه كواكب الحرّ .

- ٥٨ -

تقيظ الرمل حتى هز خلفته ترويحُ البرد ، مافي عيشه رتبُ
ربلاً وأرطى نفت عنه ذوائبُه كواكب الحر حتى ماتت الشهبُ
أمسى بوهبين مجتازاً لمرتمه من ذي الفوارس يدعو أنفه الربُّ

هذا العالم الذي يعج بالخصوبة ، يحدب على الثور ويحنو عليه ،
فذوائب الأرطى تنفي عنه كواكب الحر ، ولفحه الشديد (في رواية) ،
وتدعوه إلى الحياة «يدعو أنفه الرب» ، كما دعت ذا الرمة ليالي الحياة
واللهو ، ودعا الحمار الوحشي خريير الماء المنسكب .

أمسى باحثاً عن الحياة يجتاز مواطن الرعي في عالم هنيء ليس في
عيشه مشقة . حتى إذا اكتنفته أثباح الرمال التي تشبه طيات الثوب ،
أرعى الليل عليه رداءه ، وضمه الظلام تحت شملته ، كما ضمّه وحنّا
عليه هذب الأرطى ، وانهمل عليه المطر فمال إلى شجرة أرطى كثيب
متراكم ذات دفء ومحتجب تقيه البرد القارس ، والمطر المنهمر ،
وعيون الأعداء ، ذات أغصان مائلة تسترسل على الكناس فتستره ،
مما اتخذته قطعان البقر معدناً وملاذاً ، منفردة لا يسترها شيء ،
تحيط بها أبعاد البقر ، والورق الذي تحات فابيض لونه فجالت به
الرياح حول أصول الشجرة ، وكأن البعر في سواده وهيئته ثمار التوت
والعنب نفضته الغصون عندما نضج ، وكأن الكناس بيت عطار يودع
فيه لطائم المسك ثم يبيعهها . إذا استهلته عليه مطرة شديدة توهج
بالطيب وفاح .

حتى إذا جعلته بين أظهرها
ضمّ الظلام على الوحشي شملته
من عجمة الرمل أثباح لها خببُ
ورائحٌ من نشاص اللدو منسكب
من الكثيب لها دفاءً ومحتجب
أبعارُفهن على أهدافها كُثبُ
حول الجراثيم في ألوانه شهبُ
على جوانبه الفِرصادُ والعنب
لطائم المسك ، يحويها فتتهب
مرايضُ العين حتى يارجَ الخشب
إذا استهلّت عليه غبية أرجت

يتجلى الثور في فضاء واسع من الرمل ، كما تجلت الطبيعة قبل
ذلك . وإذا كان الرمل هناك عظيماً تحفّ به الأسباط والهدب ، فإنه هنا
له تلك الكثرة التي لا تنعدم فيها دلائل النضرة والخصوبة .

وإذا كانت الأرض تحتفل به فيضمه الظلام بشملته ، وتستضيفه
شجرة الأرتى ، فإن السماء تفتح عليه بماء منهمر .

فالحنو الذي نلقاه في الطبيعة ، يقابله الريح المنسكب من
السماء ، وهذه هي قوة الماء التي رأيناها في مطلع القصيدة «ضرب
السحاب» ، وفي الشريحة السابقة «جدول كالسيف» .

فحين تشتد قوة السماء لا يجد الثور إلا الطبيعة أمارؤوما تحنو
عليه ، فيبيت ضيفاً إلى شجرة الأرتى . والثور في الفكر الشعري لا
يأوي إلا إليها ، وهي هنا ذات حسب ونسب «أرطاة مرتكم من

الكثيب»، ذات دفاء ومحتجب ، نسجت أغصانها المقوسة كناساً حانياً لهذا الثور ، - وهنا تتجلى العلاقة الحميمة بين الثور والطبيعة - ونظراً لما تتمتع به من الحنو صارت ملاذاً للقطعان تأوى إليه ، منفردة لا يسترها شيء ، وهذا أمان للثور الخائف . تحيط بها أبعادٌ سوداء ، وورق يابس أبيض تجول به الرياح ، وكأن تلك الأبعاد ثمار العنب والتوت التي ذوت فنفضتها الأحمال لتأتي بحمل جديد ، وتعلن بعثاً جديداً للحياة ، كلما هطل عليها المطر ، نثت روائح الطبيعة منها فاستحال الكناس إلى بيت عطار يعجّ بطيب الروائح .

وفي هذا الجوّ الممطر يتتبع الثور ليكشف لنا همومه وأحزانه ، واضطرابه ، وما يغشاه من القلق والخوف .

السماء الملبدة بالغيوم السوداء ينبعث منها البرق فيضيء الكون ، فيتجلى الثور في كناسه مجتمعاً من البرد ، أبيض اللون ، كأنه رجل وحيد يرتدي قباء أبيض اللون ، والمطر يتحدّر من فوق ظهره كأنه الجمان ، كلما تحرك أصاب الرمل بقرنيه فانهاه الرمل وتساقط ، حتى إذا أراد اندخالاً في كناسه حالت عروق الأرضى دون ذلك ،

تجلو البوارق عن مجرّمز لهقٍ	كأنه مُتقّبي يلحق عزبٌ
والودقُ يستنُّ من أعلى طريقته	جولَ الجمان جرى في سلكه الثقبُ
يفشى الكناس بروقيه ويهدمه	من هائل الرمل منقاض ومنكثب
إذا أراد انكناساً فيه عن له	دون الأرومة من أطناها طنب

يتجلى في اللغة الثور منقبضاً، واللغة خير من يفصح عن ذلك،
فإيقاع الكلمة «مجرمز» يمثل الثور في تجمعه وانقباضه . أبيض اللون
كأنه إنسان يرتدي يلمقاً أبيض ، وللبياض حضور كثيف في القصيدة
وهو ما سنكشف عن دلالاته في البحث عن جماليات اللون ، وبياض
الثور هنا فيه كشف لجوانب الصورة ، فالبياض قيمة في حد ذاته في
أكناف هذه الظلمات به يتميز الثور ، ويتحدد مع وميض البرق ،
وتتصل الأرض والسماء ، وهو عزب أي منفرد ، لا صاحب له بخلاف
الشاعر والحمار ، وهنا تتجلى الوحشة ، وتزداد الغربة ، ويتكاثر
الحزن .

والمطر يتساقط عن ظهره كما يتساقط اللؤلؤ المنظوم من سلكه ،
وظهر الثور كأنه ظهر الرمل ، فكلاهما ذو طرائق وخطوط متوازية إلا
أن تلك الطرائق تلف الثور وتجعله في داخلها ، أما طرائق الثور فإن
المطر يتحدّر عنها ويزول .

وحين يشتد المطر يتحرك الثور في كناسه فيحرك الرمل ، فينهال
عليه الرَّمْل ويفسد عليه الكناس ، وهنا نتذكر تلك الرياح النكباء التي
تحمل الرمل فتغطي معالم الدار ، وتغشى معارفها .

فلا يملك الثور إلا الانكناس في هذا المنزل الضيق ، ليكون بمعزل
عن الودق ، والرمل المهتمّم ، لكن عروق الأوطى التي تشبه الأطناب لا
تمكنه من ذلك ، هو يحافظ على نفسه ، وشجرة الأوطى تقيم حول
ذاتها سياجاً من العروق يحميها من الموت .

وبيات الثور خائفاً متوجساً ، تُسهره الرياح المتدائبة والوساوس ،
والمطر المنهمر الذي تعاضم قطره ، وحين جلا الصباح أغباش تلك الليلة
الليلاء انطلق كأنَّ به جنأً تحيط به من كل جانب .

وقد توجس ركزاً ، مقفر ندسٌ بنبأة الصوت مافي سمعه كذب
فبات يُشئزه نأد ويسهره تذاؤب الريح والوساوس والهضَب
حتى إذا ما جلا عن وجهه فلق هاديه في أخريات الليل منتصب
أغباش ليل تمام كان طارقهُ تطنخطنُ الغيم حتى ماله جوبُ
غدا كأنَّ به جنأً تذاءبه من كل أقطاره يخشى ويرتقب

هذا الكناس الجميل الذي يعج بالحياة ، ويعبق بطيب الرائحة ،
يمتليء بالخوف والقلق وكأنه من المحقق أن تحف المكاره بهذه الشهوات ،
«فقد» تفيد تحقق الخوف ، ومبعث الخوف والتوجس صوت خفي يسري
إلى مسامع الثور ، في وحدته ، مع فطنته ، وسمعه الذي لا يكذب .

والثور لا يتبدى إلا في سياق النكرات فهو «نمش» مسفع ، غاد ،
ناشط ، شبيب ، مجرمز ، لهق ، عزب ، مقفر ، ندس إلا في الوحشية
فهو معرفة «الوحشي» ، غائب لا يحضر ، فهو في ليلة ظلماء ، وفي
كناس يحجب الرؤية وفي ضمير مستتر لا يظهر ، إن اللغة تستره ، كما
يحاول أن يستر نفسه من تذاؤب الريح ، ودفق المطر ، وغوائل الأعداء .
ومع هذا التوجس قلق مبعثه ندى الأرض الذي يمنعه من أن
يربض ، وسهر تجلده ريح تهب من كل مكان وكأنها الذئب في
مراوغته ، ووساوس ومطر عظيم القطر .

وعندما يجلو فلق الصباح ذلك الليل الطويل الذي كانت ظلماته
بعضها فوق بعض ليس فيها فرجة ينطلق كأن به جناً خائفاً يترقب .

وعقب ذلك الهمّ والوساوس والمطر تدعوه الطبيعة ، فيميل على
نبت الأرض ، تحت أشعة الشمس ، فيتجلى أزهر مشهوراً كأنه حين
يعلو الكثيب من الرمل شعلة نار . وهنا تهيج له كلاب زرق العيون
أيسها الجوع وأنهكها البحث عن الصيد ، غضف ، واسعة الأشداق ،
عودها صاحبها على الصيد ، كأنها الذئب ، في أعناقها قلائد من
السيور ، أما صاحبها فهو حريص ، محنك ، ورث الكسب بالصيد
كابراً عن كابر ، مقزّع ، أطلس الأطمار ليس له إلا الصيد ، وتلك
الكلاب .

حتى إذا مالها في الجدرِ واتخذت	شمسُ النهار شعاعاً بينه طَبَبُ
ولاح أزهرُ مشهورٌ بنقبتِه	كأنه حين يعلو عاقراً لهب
هاجت له جُوعَ زرقٍ مخصرةٌ	شواذبٌ لاحها التغريث والجنب
غُضْفٌ مهترّة الأشداق ضاربةٌ	مثلُ السراحين في أعناقها العذب
ومطعمُ الصيد هبّالٌ لبغيتِه	ألفى أباه بذاك الكسب يكتسب
مقزّع أطلس الأطمار ليس له	إلا الضراء وإلا صيدها نشب

لقد كان من المتوقع أن يكون النهار انعتاقاً من ذلك الضيق ، لكنه
ما إن يبدأ الثور بالاندماج في الطبيعة ، ويأخذه اللهو وبهرج الحياة ،
وتظهر الطرائق من أشعة الشمس ، بدلاً من طرائق الرمل ، التي تضمه

بين طياتها ، فيغمره الضياء وتحيط به زينة الحياة من كل جانب ، كما أحاطت الرياح المتدائبة به قبل ذلك ، تفجأه كلاب الصيد ، فتقطع عليه هذه اللذة ، وتحرمه ذلك النعيم .

وإذا كان الثور نكرة تبهمه اللغة ، فإن الكلاب لا تكاد تختلف عنه في التنكير إلا أن الأوصاف تتكاثر ، وإن كانت منكرة حتى إنها لتحيط بأجسادها ، وترسمها رسماً دقيقاً تتجلى فيه زرق العيون ، منقلبة الأذان ، واسعة الأشداق ، يابسة الجلود ، ضارية ، كالذئاب ، تطوق أعناقها قلائد من الجلد . أما صاحبها فهو كذلك نكرة ، «مقرعٌ» ، «أطلس الثياب» ، هبّال لفرسته ، وهكذا نلمح التنكير يلف الكائنات ، الثور يبدو نكرة حريصاً على الحياة ، والصيد وكرابه يتنكران للحصول على الصيد ، هكذا هم ، ولا بد للغة أن تكون مساوقة لهم في حالتهم ، معبرة عنهم أبلغ تعبير .

وهنا تبدأ المعركة بين الثور والكلاب ، فينصاع على جانبه الأيمن والكلاب تنقض خلفه ، وحين أوشكت أن تدركه أخذته العزّة فكفّ عن عدوه ، ومسامعه تلتقط نحيب الكلاب خلفه ، كرّ عليها في معركة دامية ، غير هيّاب ولا وجل ، يمشق صدورها ، ويقطع أوداجها (بقرنين ، كأنهما السيف) ، ثم يولى كأنه كوكب في إثر شيطان مريد ، قرناه مخضببان بالدماء وهنّ ما بين واطئٍ لأمعائه المندلقة ، ومحتضر يعاني سكرات الموت .

فانصاع جانبه الوحشي وانكدرت
حتى إذا دوّمت في الأرض أدركه
خزايةً أدركته عند جولته
فكف من غربه ، والغُضْفُ يسمعها
حتى إذا أمكته وهو منحرف
بلّت به غير طياش ولا رَعِش
فكر يمشق طعنًا في جواشنها
فتارة يخضُ الأعناق عن عُرض
يُنحى لها حدّ مدريّ يجوف به
حتى إذا كن محجوزاً بنافذة
ولى يهذ انهزاماً وسطها زِعلاً
كأنه كوكب في إثر عَفْرِيّة
وهن من واطئٍ ثنبي حويته

يلحبن لا يأتلي المطلوب والطلب
كِبْرٌ ، ولو شاء نحى نفسه الهرب
من جانب الحبل مخلوطاً به غضب
خلف السيب من الإجهاد تتحب
أو كاد يمكنها العرقوب والذنب
إذ جلن في معرك يخشى به العطب
كأنه الأجر في الإقبال يحتسب
وخضاً ، وتنتظم الأسحار والحُجُب
حالا ، وبصره حالا لهذم سلب
وزاهقاً ، وكلا روقيه مختضب
جدلان قد أفرخت عن روعه الكرب
مسومّ في سواد الليل منقضب
، وناشج ، وعواصي الجوف تنشخب

والملاحظ أن الثور ليس له غاية يسعى إلى تحقيقها بخلاف الحمار الذي يقصد إلى عين الماء . الثور تحيط به المياه من كل جانب ، وبيات ليله مجتمعاً يعاني البرد والمطر ، ولهذا نجد الكلاب تفجؤه وهو في لهوه ، وانشغاله بالطبيعة . وهنا تبدأ المعركة بهروب الثور وانحرافه يمينا ، وقد ذهب الشراح إلى أن انحراف الثور إلى هذه الجهة «لأن كل

وحشي إذا فزع مال على جانبه الأيمن» وإنما سمي الوحشي بذلك «لأنه لا يركب البعير ولا الدابة من الجانب الأيمن ، ولا يسرج ولا يلجم ولا يزمّ البعير ولا يرحل إلا من الأيسر»^(٥٢) ، ولعل انحرافه إنما كان على الجهة التي ليس فيها قلبه إمعاناً في الحفاظ على حياته .

الثور ينحرف يمينا ، والكلاب تنقض خلفه لا يقصر أحدهما في عدوه وطلبه . الثور يطلب النجاة ، والكلاب تطلب هذا الصيد الثمين . وفي هذا التكالب على الظفر - حتى إن الكلاب لتبدو مدوّمة في طلبه - ، يدركه الكبر ، وتأخذه الأنفة في وقت لو تمكّن فيه الهرب من النجاة لنجا بنفسه . لقد أبى العار ، فانحرف يمينا بالقرب من كتيب الرمل ليكرّ على الكلاب في مكان هو أسرع فيه منها ، وأقدر على المصاولة ، فكفّ عن عدوه ، والكلاب خلفه تنتحب من الإجهاد .

هنا يبدو الثور قويا لا يدركه التعب ، ولهذا تقترب الكلاب منه ليطعنها لا لتدركه في قوله :

حتى إذا أمكته ، وهو منحرف أو كاد يمكنها العرقوب والذنب

والمألوف بخلاف هذا .

الثور ينحرف ليغيّر مساره استعداداً للهجوم ، وهنا تصادفه الكلاب عارفاً بأساليب الحرب ، شجاعاً لا يهاب المنية . واللغة تكشف عن مهارة الثور فالكلاب تمكّنه بانحرافه من نفوسها ، أما هو فيكاد يمكنها من عرقوبه وذنبه ، إنها (استراتيجية) محارب محنك .

وهنا يكرّ يطعن الكلاب طعناً متتابعاً يستقبل به صدورها ، كأنه
الباحث عن الشهادة ، الذي يحمل في جنباته هذه الروح ولا يمكن أن
يهزم .

تارة يطعن أعناقها ، فلا تنفذ طعناته ، يختلسها اختلاساً
معتزلاً ، وتارة أخرى يطعنها في بطونها طعناً منتظماً : أي نافذاً ،
وكأنه في صنيعه هذا فارس ماهر استحالت المعركة عنده لعباً يبين فيها
عن فنون الحرب عنده ، وليست دفاعاً عن النفس أمام غائلة الموت .
يقصدها بقرن كأنه السيف الصارم الطويل تارة يغوص إلى
الجوف ، وتارة أخرى ينفذ إلى الخارج .

وحين تتساقط الكلاب بهذا الطعن المميت مابين محجوزة بطعنة
نافذة أو زاهق خرجت نفسه ، يولّى وهو يعدو عدواً شديداً لا صوت له
فرحاً ، قد أفرخت الهموم عن روعه . قرناه يختضب بالدماء كأنه
كوكب أبيض منقضّ في إثر عفريت من الجن .

وهكذا تنتهي المعركة بانتصار الثور ، وكأنه الحق يتصر على
الباطل إن الباطل كان زهوقاً . ألم يقل ذو الرمة :
حتى إذا كن محجوزاً بنافذة وزاهقاً ، وكلا روقيه مختضب

أو قوة من قوى الكون الخيرة تحارب الشر ، وترجم قواه كما في
صورة الكوكب . لقد تجلّى الثور قبل هذه النتيجة على العاقر وكأنه
اللّهيب ، وما إن دارت رحي المعركة حتى استحالت تلك النار إلى رجوم
للشياطين ، ودليل من دلائل الرشد والهداية .

ج - « الظليم والنعامة » - « الأبوة والأمومة » .

وفي هذه الشريحة يشبه ناقته بالظليم ، والظليم يتجلى في عالم من النعيم ، فهو مخضوب بالحمرة ، أكل أزهار الربيع فاحمرت ساقاه ، وأطراف ريشه ، واستحال لوحة ربيعية زاهية الألوان . يقف على أرض مستوية يرعى نبت الربيع . وتكتمل زينة الحياة لدى هذا الظليم بثلاثين فرخاً ينقلب إليها في المساء ، يعيش معها لحظات الحب ، ويغمرها بحنان الأبوة .

أما هيئة الظليم : فإنه يبدو دقيق الرأس والقوائم ، أسود كأنه بيت الشعر ضخيم ، طويل ، غليظ جاف ، له رجلان كأنهما سما كان من العشر طويلان ، لم يتقشر عنهما اللحاء وهنا يستحيل الجمال إلى جلال مهيب .

وكما كانت الكائنات قبل ذلك تسبح في عالم من التنكير ، فإن الظليم واحد منها لا يتجلى إلا في سياق أوصاف منكرة ، تحيطه بهالة من القوة والمهابة .

أذاك أم خاضبٌ بالسي مرتعه أبو ثلاثين أمسى فهو منقلب
شختُ الجزارة مثل البيت سائره من المسوح خذبٌ شوقب خشبٌ
كأن رجليه مسما كان من عشرٍ صقبانٍ لم يتقشر عنهما النجبُ

ومع ما يضيفي الشاعر على الظليم من صفات القوة والخشونة فإن
صفات الأبوة الحانية حاضرة لا تغيب ، ففي المساء يتذكر فراخه فينقلب
إليها ، وهو في سواده كبيت الشعر ، والبيت من دلالة الأمن والسعادة
والأنس .

الظليم تلهو به الحياة ، كما لهت بمن كان قبله ، فيظل مشغولاً بهذا
النعيم انشغالاً يكاد يفقده ذاته ، وكأنه الحبشي الباحث عن الأثر أو
البعير الضال .

ألهاه آءٌ ، وتنوم وعقبته من لائح المرو ، والمرعى له عقبٌ
يظل مختضعاً يبدو فتتكره حالا ، ويسطع أحياناً فيتنسب
كأنه حبشي يبتغي أثراً أو من معاشر في آذانها الخرب
هجنعٌ راح في سوداء مخملة من القطائف ، أعلى ثوبه الهدب
أو مقحمٌ أضعف الإبطان حادجُه بالأمس ، فاستأخر العدلان والقتبُ
أضله راعياً كلبية صدرًا عن مطلب ، وطلى الأعناق تضطرب
فأصبح البكر فرداً من صواحيبه يرتاد أحلية أعجازها شذبُ
عليه زاد وأهدام وأخفية قد كاد يجترها عن ظهره الحقب
كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والنقبُ

السواد هو عالم الظليم ، فهو خاضب ، كبيت الشعر الأسود
وكالحبشي الأسود ، ويلهيه نبات التّوم ذو الثمر الأسود . والسواد فيه
خصوبة الحياة وشدة خضرتها .

هذا اللهو يستميل الظليم إليه ، فيظل خاضعاً يرعى فيبدو نكرة لا يعرفه أحد ، وتارة يسطع فينتسب ويعرف ويقوى وجوده حين ينتسب ، وفي النسب حياة فهو «الغاية التي ذهب إليها العربي في التاريخ لمعرفة ذاته . وإحياء الجزء الماضي من حياته ، يحو به ليل الإبهام كما تمحو آية النهار الظلام ، وقد كان يقال للرجل إذا سئل عن نسبه استنسب لنا حتى نعرفك ، كأنه من غير النسب مجهول ، المجهول لا يزال ضعيفاً ذليلاً حتى ينتسب . . .» (٥٣) .

حين يلهيه النبت يبدو وكأنه عبد حبشي طويل في قطيفة سوداء ظاهرة الهدب يطلب أثراً أو سندي مثقوب الأذنين . والصورة التشبيهية تتخطى الهيئة واللون إلى دلالات أعمق من ذلك ، فالعبودية تكاد تجمعهم تحت لوائها ، الظليم عبد لهواه ، والحبشي والسندي يعيشان حالة عبودية تكشف عنها هيئتهما ، ولهذا حين يخضع لتناول النبت يفقد ذاته فيغدو نكرة لا يعرفه أحد . وحين يرفع رأسه ويتعد عن الالتصاق بالأرض ، يرتفع عن العبودية فيعود له نسبه ومكانته .

أو كأنه بكرٌ لم يبطنه حادجه إبطاناً جيداً ، فاستأخر عدلاه وقتبه ، أضلّه راعياً إبل كلبية سوداء ، صدرا عن مورد ماء بعيد لا يدرك إلا بالطلب ، لم يبلغاه حتى تعبنا ، فصدرا عنه وعنقاهما يتمايلان من النعاس ، فأصبح البكر فرداً يرتاد نبتاً متفرق الأصول عليه زادٌ ، وأخلاق من الثياب ، وأكسية يكاد يلقيها حقب غير مشدود .

وهكذا يكون ضياع البكر وغربته نتيجة إضلال صاحبيه له .
فالتشاغل بغير المقصود إعراض عن المقصود ، والعبودية ، والضعف
والغربة إنما كانت نتيجة من نتائج الاشتغال بالبهرج ، أو عدم تحديد
الغايات كما عند صاحبي الكليية .

إنها رحلة اللاهين في هذه الحياة عناءً ، وتعباً ، وعبودية أهواء
سرعان ماتفضي إلى ضعف وخسران ، وغايات قريبة المنال قد تتحقق
ولكنها سرعان ماتتكشف عن سراب خادع .

إن اللاهي الذي تتغلب شهواته على عقله ، وتستعبده اللذة
فتغرقه في دوامة الذل وعبودية الأهواء يصبح مثاله مثال هذا البكر
الضال الذي أضله صاحبه ، فمال على أحلية متفرقة الأصول ،
أكلتها دواب الأرض ، والزاد على ظهره ، يحمله فلا ينتفع به ، وبئس
المثل .

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول (٥٤)

وعقب هذا اللهو يتذكر الظليم فراخه ، فينطلق في ظل غيمة كثيرة
البرق ، تسوقه ريح شديدة محصبة ، وتعرض له نعامة ذات سواد
وبياض ، فينتهبان الصحراء بالركض حيث الفراخ . وكأنّ النعامة دلو
البئر في سرعتها مع دوي الرعد ، وأزيز الرياح ، وقدوم الليل ، فيكاد
يتفرى عنهما إهابهما يخافان على الفراخ التي خرجت من البيض من
شدة المطر وسباع الأرض ، وعلى الفراخ التي لم تخرج من البيض من
البرد أن يكسر البيض فتموت قبل أن يفقس عنها ، خرجت من بيضها

زُعرأ لا لباس لها إلا حنان أبوين غائبين ، كأنما فلقت عنها جماجم
يُيس ، أو حنظل خرب ، عوج القوائم كأنها القسي ، بيضاء كأن
أجسادها مشمولة بداء الجرب ، أشداقها صفراء كأنها صدوع النبع ،
وأعناقها ككرآث الرمل ، والهيشر الذي تحت ورقه .

حتى إذا الهيق أمسى شام أفرخه وهن لا مؤيس نأياً ، ولا كئيب
يرقدُ في ظل عرّاص ، ويطرده حفيف نافجة ، عُثونها حصبُ
تبري له صعلةٌ خرجاء خاضعةٌ فالخرقُ دون بنات البيض منتهب
كأنها دلو بشر جد ماتحها حتى إذا ما رآها خانها الكربُ
ويلمها روحةً ، والريح مُعصّةٌ والغيثُ مرتجز ، والليل مُقترب
لا يذخران من الإيغال باقيةً حتى تكاد تفرى عنهما الأهبُ
فكلُّ ماهبظا من شأو شوطهما من الأماكن مفعول به عجب
لا يأمتان سباع الأرض أو بردا إن أظلما دون أطفال لها لَجِبُ
جاءت من البيض زُعرأ لا لباس لها إلا الدهّاسُ وأم برة وأب
كأنما فلقت عنها بيلقعة جماجم يُيسُ أو حنظل خرب
مما تقيض عن عوج معطفة كأنها شامل أبقارها جرب
أشداقها كصدوع النبع في قُللٍ مثل الدحاريج لم ينبت بها الزغب
كأن أعناقها كُرآث سائفة طارت لفائفه ، أو هيشرٌ سلْبُ

حين آذن الليل بقدومه ، بعد ذلك اللهو في النبات نظر الظلّيم إلى
جهة فراخه فتذكرها ، وهي في موضع ليس بالبعيد المؤيس ، ولا

بالقريب الذي لا يحتاج إلى رحيل إليه ، فانطلق إليها في ظلال غيم
كثير البرق ، يسوقه حفيف ريح شديدة أوائلها حين تهب محملة
بالحصى والتراب ، تعرض له نعامة صغيرة الرأس ، دقيقة العنق ، ذات
سواد وبياض ، ذليلة منكسة الرأس فينتهبان الأرض إلى فراخهما .

وتتجلى النعامة في عدوها وكأنها دلو البئر ، جدّ ماتحها في جذبها
حتى إذا ما وصلت إليه محملة بالماء خانها الكرب فانقطعت حبالها
وسقطت في القليب . وفي هذا التصوير ما فيه من سبر لأغوار النعامة ،
وكانها تلك الدلو المحملة بالماء ، جذبها صاحبها ليرتوي بها ، فلما
اقتربت منه سقطت .

وهكذا ينطلقان في رياح عاصفة ، وغيوم يدوي رعدا ، وليل
يدّ ملاءته فوق جسد الأرض ، لا يدخران من إيغالهما إلى غايتهما
جهداً ، حتى إنه ليكاد يتفري عنهما الجلد من شدة العدو . أو كأنهما
يريدان أن يخرجوا من جلديهما إلى صغارهما في هذا الجو المخيف ،
والتقسيم في قوله :

ويلمّها روحة ، والريح معصفة والغيث مرتجز ، والليل مقترب
موسيقى تصويرية تكاد تصوّر لنا سرعة النعام (الرأل والصعلة)
وهما يشقان الصحراء خوفاً على فراخهما .

أما الفراخ فهي زعر لا ريش لها ، إلا الرمل ، وأبوان حنونان ،
كأنما تفلقت عنها جماجم يابسة ، أو حنظل خرب ، وهكذا تخرج
الحياة من أعماق الموت ، فيتكسر البيض عن فراخ عوج القوائم كأنها

القسبيّ ، بيضاء كأن أجسادها مشمولة بالجرب ، ذات أشداق صفراء
كأنها الصدوع في خشب النبع ، ورؤوس مثل الدحاريج لم ينبت بها
الزغب ، وأعناق كأنها كراث الرمل الذي طار قشره الذي يلتف به أو
الهيشر الذي تحات ورقه .

ويتشاغل الشاعر بهذه الأجساد الغضة ، فيصف رؤوسها وأعناقها
وأشداقها ، وما يحيط بها من بقايا البيض ، ولا يذكر لنا نهاية تلك
الرحلة الشاقة للظلم والنعام ، فلا وصلا إلى فراخهما ، ولا حالت
بينهما سباع الأرض ، وبرد ذلك الليل الممطر . وهذه النهاية المفتوحة
ذات مغزى فني عظيم ، إذ تشير إلى استمرار الحياة ، وتجدها ، وتجدد
الطلب والبحث والخوف والأمل ، وتعاقب الأفراح والأتراح ، ولكن
هذه الفراخ التي يحتفي بها الشاعر فيضفي عليها صفات الجمال ،
ويحذب عليها بفكره ومشاعره دليل على انتصار الحياة ، ووجود
الأمل ، واستشراف المستقبل الأجل .

مما سبق يتضح أن الناقة تمثل جزءاً كبيراً في بنية القصيدة ، مع أن
الشاعر يتناسى ناقته ويلج بنا إلى عالم مليء بالصراع عبر دوائر ثلاث
هي دائرة الحمار الوحشي وأتته ، والثور الوحشي ، والظلم والنعام
هذه الكائنات التي شبه ذو الرمة ناقته بها على عادة الشاعر الجاهلي ،
وهنا تثير الدكتورة نسيم الغيث سؤالاً مفاده ، هل ناقة ذي الرمة فريدة
إلى هذا الحد حتى يشبهها بهذه الكائنات كلها أم أن هناك غاية تشغله مما
يجعل المشابهة غير مقصودة فيكون المقصود هو تلك اللوحات الفنية ،

وتجيب عن تساؤلها بأن الغاية أبعد من المشابهة لاسيما وأن الشاعر يتناسى الناقه، تلك الغاية تكمن في تحقيق وظيفة فنية ترتبط بالمعنى العام للقصيدة المتمثل في القسوة والمجاهدة^(٥٥) فهذه اللوحات المتتابعة التي تجري بين طرفين «الأنا والآخر» تخرج القصيدة من عالم المباشرة والوصف السردي المباشر إلى عوالم النبض الحي والصراع المتدفق^(٥٦) وتحقق ترابطاً يقوم على وحدة الشعور، وتكاملاً في الشكل والمضمون يرتبط فيه أول القصيدة بآخرها، وتتعاقد صورها ودلالاتها لتخلق معنى شعرياً فريداً، لا يكاد يتحقق بمعزل عن هذا الصراع الذي ينشأ بين إرادتين متعارضتين في اللوحات الشعرية الثلاث ومن بين الإرادتين يتولد المعنى ويتحقق التكامل وتتجلى البنية^(٥٧).

- ٩ -

اللغة الكونية :

الحياة والموت قوتان تتجاذبان هذه القصيدة، وتحركان ألفاظها، ونسيجها اللغوي، وإيقاعها، ومعانيها، وصورها الفنية، وبناءها العام.

في مطلع القصيدة تستوقف الشاعر الحياة البائدة على الأطلال والدمن فيبكي بكاءً يبعث الحياة في تلك الكائنات بدموع غالية تشكل طاقة مهمة من طاقات الحياة، ولكنها دموع تحيي الذكريات الدفينة، وتغالب الفناء.

- ٧٦ -

لقد أبصر الشاعر الطلل يفقد عناصر الحياة ، ورأى الدمنة تغالبها
رياح نكباء وتغشى معارفها بسيول من الرمال ، والدار يتخونها ضرب
السحاب ومرّ البارج الترب ، فلا يتبدى للناظر فيها إلا بقايا الحياة من
النوى ، والخطب ، ومواضع الوقود . وتلوح أطلال البيوت المجتمعة
كأنها خلل السيوف الموشاة .

رأى كل ذلك أو تذكّره فسفح عبرته ، وهي أعزّ ما يملك أمام
سطوة الموت الذي يسعى لطمس معالم الحياة وعلامات الديار ، ديار
مئة التي أصبحت رمزاً للحياة ، ونشيداً يبيث الخصوبة والنماء في
أعطاف الصحراء ، وعلى الرغم من قسوة الموت وجبروته ، فإن الديار
تظل مرتبطة بخيط من خيوط الحياة ، فهناك بقايا حياة في المكان ، وفي
قلب العاشق المفتون بمئة رمز الحياة ، وعنوان النماء ، وهاجس القصيدة
فعلى الرغم من المطر ، ودوارج المور ، والأيام المتعاقبة تظل الديار
محتفظة في أعماقها بنواة الحياة ، لأنها حية في مشاعر ذي الرمة صانع
الحياة وفيلسوف الحب والصحراء .

و حين نتأمل صورة مئة في القصيدة نجد الحياة والخصوبة ، في
أرقى درجات كمالها ، حيث البياض والإشراق ، والشموخ وحسن
الخلق وتمامه ، وضمور البطن ، وصفاء الوجه .

وتتجلى العلاقة بين المرأة والأرض كما تجلت في مطلع القصيدة ،
حين يُشبهها بالظبية المشرفة على كثيب من الرمل ، يحيط به الأسباط ،
ويزينه هذب الأرطى ، وحين يختضب مارنها بالمسك والعنبر الهندي .

والكمال في الوصف يترامى إلى دقائق الجسد حيث صفاء الوجه
ولمى الشفة وبرودة الأنياب، وكحل العينين، وهذا من خير متاع الحياة .
وكمال هذا المتاع هو الذي يصرف الشاعر عن صوابه ، فيخلب
لُبّه وينسى معه حقيقة الحياة التي يتجاذبها الحزن والفرح ، والفرقة
والاجتماع .

ولا يلبث أن يصحو الشاعر من غفلته فتلعب به التوائف والمهرية
النجب ويخرج من لهوه ولعبه ليواجه متاعب الحياة عند ناقة ساهمة
ترحل به في أعماق الصحراء فيبصر ضمورها ، وجنبها الذي ذهب
وبره ، وجراحها الغليظة ، وشكواها التي لا تنقطع مما وضع في عظمة
أنفها من الخلق وبسبب أحزمة الرحل التي شُدّت على بطنها وصدرها ،
وكأنها المريض الوصب الذي يشكو إلى عواده ما ألمّ به من البلاء الذي
يكاد يُشرف به إلى الموت .

ومع أن الناقة كثيرة الشكوى ، تلفها الفاقة ، وتسربلها الجراح فلا
يبقى منها إلا عظام وعصب وطبيعة لا تتغير تظل قوية لا يقال فيها
مايكره ، تشق الصحراء براكب منصلت كالسيف ، كأنها منخرق من
الجنوب ، تنسلّ من بين النياق كما ينسلّ السيف من غمده ، وهكذا
تتفوق العزيمة على الضعف وتقوم الحياة على أنقاض الموت ، فتخرج
الناقة من عالم الموت إلى عالم الحياة كائناً خارقاً لا نظير له .

وحين يتناسى الشاعر ناقتة ويشبهها بالحمار الوحشي تدور الحياة
دورة جديدة ، فبعد أن كان الربيع يزيّن الطبيعة والكائنات حتى إن

الحمير لتبدو ورقاً في ألوانها خضرة ، متشابهة ، شديدة الفتل مما تعيش فيه من النعيم ، يهب معمعان الصيف بسموم لاهبة ، فيفيض الماء ، ويصوحّ النبات وتشتد ريح يمانية نكباء مليئة بالتراب ، تشوي الجلود ، وتدرك ماتبقى في البطون من العلف فتذهب به .

وهنا حين يعلن الموت قدومه ، ويحيط بالكائنات تشمّ الحمير «الماء» إكسير الحياة ، فتنتصب الأتن بيضاء ، ضامرة البطون ، ويصفّر قرن الشمس ، ويدنو المساء ، فيروح الحمار منجرداً يحدو حلائله مسرعاً ، يعلو الحزون ، يصيح وكأنه المعول الذي يشكو همومه كلما ارفضّ الجمع ، وتفرق الأحبة وقبيل أن ينصدع عمود الصبح ترد عيناً طامية ، تعجّ بالخضرة ، وتصطخب بأصوات الأحياء من الحيتان والضفادع ، ينزع ماءها جدول كالسيف بين صغار من النخل تتسامى فوقه بسعفها الأخضر .

وهنا حيث تكمن الحياة ، يكمن الموت ، ففي قتره بجانب العين يختبيء قنّاص من جلان ، صغير الخلق ، رذل الثياب ، أعدّ نصالاً زرقاً ، وسهاماً ملس المتون يسوقها إلى قلب الفريسة ، ريش وأوتار من العصب ، وما أن تقترب من الماء حتى تسمع ديب الموت ، فتميل أعناقها خوفاً ، ولكن الحياة لا تستمر إلا بمواجهة العقبات ، فيدعوها خريير الماء المنسكب ، فتقبل الحمير ناشزة الأكباد خائفة وجلّة ، وما أن تلامس الماء فتشرب منه شربة لا تطفىء ظمأً ، ولا تنقع غلّة ، حتى تتعاورها سهام الصياد ، فتنتلق تضرب الأمعز الصوان بحوافرها حتى يكاد يلتهب ، ويخطئ الصياد هدفه ، وتتصر الحياة مرة أخرى .

وتتجلى الحياة في رحلة الثور الأبيض الذي يبدو منقطّ القوائم
أسفع الخدّ ناشطاً ، في قمة نضجه وحيويته ، يقيم في رمل يغذّي نبتة
تروّح البرد ، وندى الأرض في فصل الشتاء ، ويستظل بهذب الأرطى
الذي يقيه حرّ الصيف وسمومه .

يُمسي الثور مجتازاً إلى مرعاه ، يدعوه نبات الأرض ، فيضمه
الظلام في شملة سوداء ، وينهلّ عليه المطر ، فيلوذ ضيفاً بشجرة أرطى
ذات أغصان مائلة تهديه الدفء ، والأمان ، وتهيء له كناساً جميلاً
يعجّ برائحة الطيب ، كأنه بيت العطار .

ويظل المطر ينهمر ، فيتساقط من فوق ظهره كأنه الجمّان ، ويغشى
الأرض البرق بضوئه فيظهر الثور مجتمعاً ، أبيض وحيداً ، كأنه رجل
يدرّع قباءً أبيض ، وفي ذلك الليل الأليل الذي يشتد مطره ، وتضيء
بروقه ، يتسرّب إلى مسامعه صوت خفيّ ، فيبيت قلقاً ، يسهره تذاؤب
الريح ، والوساوس ، والمطر ، قائماً لا يفتر ، لا يستطيع ملامسة أرض
الكناس من دفق المطر ، وما أن يجلو الصباح ظلّمة الليل عن عينيه حتى
يخرج من كناسه خائفاً يترقب ، فيميل على نبات الأرض ، وتحت
أشعة الشمس في نهار مشرق ، أزهر اللون ، لا يخفي على أحد ، حين
يصعد كثيباً يبدو كأنه اللهب فتهاج له كلاب جائعة زرق العيون ،
ضامرة البطون ، يابسة ، غُضف ، مهترّة الأشداق ، ضارية ، كأنها
الذئاب مع صياد ماهر ، مقزّع أطلّس الأظمار ، فينصاع الثور جانبه
الأيمن ، ويستدرج الكلاب إلى كثيب من الرمل ، ويميل عليها خشية

العار فيكرّ بقرنين نافذين يطعن بهما في الأعناق والأحشاء ، وينطلق
منتصراً كأنه نجم ينقض في إثر عفريت من الجن ، تاركاً وراءه مسرح
المعركة مليئاً بالجثث ، والدماء ، والأحياء الذين يعانون سكرات الموت .
ويختتم الشاعر قصيدته بوصف الظليم الذي يظهر في أرض
مستوية يمسي منقلباً إلى فراخه الثلاثين ، دقيق الرأس ، ضخماً طويلاً ،
غليظاً ، أسود كأنه بيت الشعر ، ذارجلين كأنهما مسماكان من عشر لم
يتقشر لحاؤه ، يلهيه عن ذريته آءٌ ، وتنومٌ ، وعقبة مما يلوح من المرو ،
فيظل خاضعاً يلتقط طعامه وكأنه حبشي طويل في قطيفة سوداء يطلب
أثراً ، أو سندي مثقوب الأذنين ، أو جملٌ ضالٌ عليه زاد وأهدام وحمل
لم يوثق صاحبه بحاله ، وحين جنّ المساء نظر الظليم إلى ناحية فراخه
وهي ليست بالبعيدة ولا بالقريبة فانطلق في ظل غيم كثير البرق ،
يطرده حفيف ريح شديدة تثير الغبار والحصباء ، تعرض له نعامة صغيرة
الرأس فيها سواد وبياض ، ذليلة منكسة الرأس ، فيظلان يتتهبان
الأرض خوف البرد وسباع الأرض ، وشوقاً إلى فراخ صغيرة ، زغب
الحواصل زُعرٌ لا ريش لها ، عوج القوائم ، بيضاء كأن أجسادها
مشمولة بالجرب لها أشداق صفراء كصدوع النبع ، في رؤوس لم ينبت
بها الزغب على أعناق ككراث السائفة الذي طارت الرياح بلفائفه أو
نبات الهيشر الذي تحات ورقه .

وينتهي النص بالحياة ، ونداءات الطفولة ، وبراءتها ، تخرج
من بين ركام الموت ، ويظل الظليم والنعامة غائبين يجهدان نفسيهما في

البحث عن صغارهما ، في نهاية مفتوحة ، تفتح أمامنا أفقاً من التفكير ندرك من خلاله أن الحياة تظل تتجدد ، وأن البحث لا ينقطع ، والآمال لا تنتهي ، والرحلة لا تتوقف ، وإن أحاطت بها الملمات ، وتكاثرت العوائق .

وإذا كنا قد لمسنا انتصار الحياة في الرؤية الكلية الجامعة للقصيد فإن البحث يقتضي تتبع ذلك النصر في جزئيات القصيدة ، لتوضح الرؤية وذلك من خلال عدد من الدلالات الجزئية التي تصب في البنية الكلية التي تشكل نواة القصيدة ، ومنها :

(١) تناسب التضاد : بين الضعف والقوة كما في حال الطلل والشاعر ، والناقة ، والحُمُر والثور ، والظلم والنعام ، وفراخ الظلم ، فالطلل يظل حياً في القلب على ما يعتريه من عوامل التعرية ، والشاعر يقطع الهم بناقته صارماً كالسيف ، والناقة التي تشكو الخشاش ومجرى النسعتين تنسل من بين النوق وكأنها الريح الجنوبية ، والحمرة التي يجهدا معمعان الصيف ، تصل الماء ، وتنجو من الصياد ، والثور الذي يقضي ليله خائفاً ، ينتصر على الكلاب في معركة الحق ، والظلم والنعام لا يعترضهما سوء ، وفراخ الظلم الزعر تنجو من البرد ، والأعداء في غياب أبويهما .

وبين القدم والجدة ، فالطلل الذي يبدو قديماً لا أثر فيه للحياة لا يتبدى للناظر فيه إلا التراب ، والرماد ، والحطب ، يظل حياً في القلب لا يموت يتجدد ذكره كلما ذكرت مية ، وثياب الراكب ،

والصياد، يظل تحتها حياة تتوقد ، فالراكب كأنه السيف ، والصياد
ماهرٌ ذكي لكنه لا يفلح لأنه يتربص بالحياة .

وبين الغفلة واليقظة ، فالشاعر تأخذه الخفة والطرب ، والجهل
بطبيعة الحال ، وتلعب به وبناقته التناقض ، والثور والظليم يلهيهما نبت
الأرض فينشغلان به ، ولكن لا تلبث هذه الغفلة أن تنتهي فتعقبها
يقظة ، ونشاط وترقب . ومع الغفلة يغيب الإدراك ، وتفجأه الحياة
بلماتها ، فتبدأ الكائنات بالبحث عن النجاة .

وبين الخوف والسكينة ، فالشاعر يبكي خوفاً على الحياة الذاهبة
على الطلل لكنه لا يلبث أن يسكن روعه حين يتحسس الديار حيّة في
قلبه ومشاعره ، والعيس تبدو في ركضها كأنها تتقي غارة شعواء ،
وينبو إلى مسامع الحمار والثور صوت الصياد فينطلق الحمار خائفاً ،
ويبيت الثور في كناسه يرقب فلق الصبح ليجلو عن وجهه تلك
الظلمات ، ويظل الظليم والنعامه يخشيان في رحلتها سباع الأرض
على نفسيهما ، والبرد على صغارهما ، ولكن لا يلبث أن يستحيل
الخوف إلى هدوء ، ووجيب القلوب إلى إيقاع متوازن .

(٢) الكمال في الكائنات : تبدو الكائنات نماذج للكمال في
صورتها وحيويتها ونشاطها ، فمئة نموذج للمرأة في جمالها الكامل
الذي نلمحه في تناسب أجزاء الجسد ، وطيب الرائحة ، والعزة ،
والنفاسة ، والناقة نموذج للكمال في الراحلة ، في صبرها وقوة
احتمالها ونشاطها ، وهيئتها ، والحمار وأتته في الخصوبة والامتلاء ،

والسرعة ، والصيَال ، ووحدة الصف ، والصيَاد في التبرص
والاستعداد والفاقة ، والسلاح في التثيف ، والمتانة ، ودقة الإصابة ،
وعين الماء في تدفقها ، ونضرتها ، وصخب الحياة فيها ، والثور في
بياضه ووحده ، وقوته ، وإبائه ، وعزة نفسه ، والكلاب في ضمورها ،
وعدوها ، ومعرفتها بمسالك الصيد ، والظلم في سواده وضخامته ،
والنعامة في جمالها ، وسرعتها ، والفراخ في ضعفها ، وبرائها ،
وجمال هيئتها .

وهذا الكمال الذي يلف الكائنات يجعلها جديرة بالبقاء ،
والاستمرار أو كأنها كذلك يحدب عليها الشاعر بكلماته ، ويضمها بين
جوانحه ، ويضفي عليها من إحياءات الفن وظلال الفنان ما يجعل
المتلقي يشارك الشاعر في مشاعره وانفعالاته ، وحرصه على حياة هذا
العالم الجميل .

- ١٠ -

شاعريّة المكان :

العلاقة بين الشعر والمكان علاقة وطيدة^(٥٨) ، من خلالها ترتبط
الرؤية الشعريّة بالواقع ، فيكون لها علوق بالأرض التي يمشي الناس في
مناكبها ، ويقيمون عليها علاقاتهم ، ويتجاذبون فوقها أحاديثهم ،
ويبنون أحلامهم ، ويرسمون تطلعاتهم .

ويرتبط المكان بالشعر فيضفي عليه الشعر من الخيال وظلال الفن
ما يترامى به إلى آفاق الخيال ، فيبث فيه روحاً جديدة ، ويهبه شاعريّة

- ٨٤ -

تمنحه قبولاً لدى المتلقي أو كراهية من خلال ما يرتبط به من معانٍ
نفسية ، وانفعالات وجدانية ومواقف إنسانية .

والمكان في قصيدة ذي الرمة محور الرؤية وعالمها ، في أحضانه
يقف الشاعر ويبكي الأطلال ، وفي مفاوزه يرحل بناقته ، وتحت
أشجاره وعلى رماله وموارد مياهه يدير المعارك والحروب .

ويختلف المكان من حيث ضيقه وسعته ، وقربه وبعده ، وحياته
وموته باختلاف الموقف النفسي والانفعالي للشاعر ، والغاية الفنية التي
يتغياها ، ويسعى إلى تحقيقها من خلال صورة المكان ، ويمكن تصنيف
المكان في القصيدة على النسق التالي :

(١) الصحراء :

في «صحراء الدهناء» كانت منازل الشاعر وديار الأحبة ، ومسرح
الأحداث ، ولهذا لا غرابة أن يقف أمامها ذو الرمة ، فيصف
رمالها ، وبقاياها ، وحيواناتها ، ونباتاتها ، وصفاً يكشف عن فطنة في
النظر ، ودقة في التأمل .

وقد جعلها الدكتور يوسف خليف «المحبوبة الأولى والأخيرة في
حياة ذي الرمة»^(٥٩) وحديثه عنها ليس «حديث من يريد وصفها
وتسجيل مشاهدتها ، ولكن حديث من يريد أن يفرغ طاقة ضخمة من
العواطف التي يحملها لها في نفسه ، عواطف الحب والفتنة
والشغف»^(٦٠) وغاية هذا الحب وصيته الأخيرة التي رغب فيها «أن تضمّ

رمالها الناعمة جسده الذي استقر في أعماقها فلم يفارقها حتى
النهاية» (٦١) .

هذا العشق هو الذي أنجب الإبداع في وصف الصحراء ، حتى عدّ
الدكتور شوقي ضيف لوحات ذي الرمة في الصحراء ملمحاً من ملامح
التطور والتجديد في الشعر الأموي «فالصحراء ومشاهدها عنده غاية ،
ويشعر الإنسان كأنما مية هي الوسيلة والصحراء غايتها ، فهو يبدأ
قصيدته بمية ، ثم يسترسل في وصف مشاهد الصحراء استرسالاً ،
ولذلك كنا نزعّم أن الصحراء في ديوان ذي الرمة أهم من صاحبته ،
فمناظرها ومشاهدها تظغى عليها طغياناً شديداً ، وهو طغيان أراد
وتعمده ذو الرمة وعمد إليه عمداً ، حتى يسوّي هذه اللوحات الفاتنة
لصحرائه التي ما يزال يبديء ويعيد في تلوينها ، ومدّ خطوطها ، وشد
ظلالها وأضوائها» (٦٢) .

وقد اختلف الحديث عن المكان في القصيدة باختلاف الموقف ،
فالشاعر لا يذكر من الأسماء أو الأوصاف إلا ما يناسب الموقف الشعري
والشعوري ، فالناقة تقطع «الخرق ، وهي الأرض البعيدة الواسعة التي
يضل فيها الراكب . واختيار هذا اللفظ وتقديمه على ما سواه إنما كان
لدقته في الدلالة على الموقف ، ووفائه بالشعر ، وشدة علوقه بالسياق ،
فقوة الناقة إنما تتحقق عندما تقطع هذا الضرب من المكان ، وتخبّ في
«المفاوز» المهلكة التي لا ماء فيها .

ويغدو الشاعر أحياناً «للتنائف» وهي القفر من الأرض ، فتلعب به ، حين يقف عليها باكياً يتلمّس بقايا الحياة والذكريات ، وتلعب به حين يرحل «المهرية النجب» قاطعاً بها همومه وأحزانه .

والثور يرعى في «السيّ» وهي الأرض المستوية ، والحُمر تنطلق في «المعزاء» الأرض كثيرة الحصى تقدح بحوافرها فتكاد المعزاء تلتهب من قوة الركض وبهذا تتجلى المعاناة في أروع صورها .

والبيض يفقس عن فراخ الظليم في «بلقعة» وهي الأرض الخالية من الأبنية والنبات والشجر ، وهذا أدعى لسرعة الظليم حين تذكر فراخه فانطلق ينهب البيداء خشية البرد وهوامّ الأرض على صغاره في ذلك المكان المكشوف .

وهكذا يكون المكان جزءاً مهماً من المعنى ، وتكون دلالته جوهرًا في الوقوف على شعرية الشعر ، وفطنة الشاعر ، وإدراكه لجماليات المكان وشاعريته .

وتفنّن الشاعر في الحديث عن الرمل فذكر «الدّعص» وهي : الرملة الصغيرة في الوقوف على الطلل ، و«عجمة الرمل» ، و«الأثباج» في الحديث عن الثور و«الكثيب» ، و«اللّبب» ، و«العقد» في وصف الطيبة والدهّاس : للبيض بدقة متناهية تجعل من المكان بدلالته وإيقاعه غاية في حدّ ذاته ، يتخطى به الشاعر إيصال المعنى إلى تلمّس الدلالات الجماليّة التي يخترنها المكان والذاكرة الجمعيّة معا .

ويصف بقايا المكان من النوى ، والمستوقد البالي ، والمحتطب
والسُّفَع ، والبيض المتكسّر وصفاً دقيقاً يبكي من خلاله على الموت الذي
يلفّ المكان ، ويتهج للحياة التي تخرج من بين أنقاضه .
(٢) الديار :

الدَّار تطلق على الوطن ، وعلى موضع من الوطن ، كما تطلق
على المنزل الكبير ، وكل هذه الدلالات تفيد الحب من جهة والشموخ
والعزّة من جهة أخرى .

والديار ترد في القصيدة مضافة إلى مية فيكون لها زيادة في الحب
وفي الشموخ ، ففي الحب حين تكون مكاناً للصاحبة تدرج فيه ، وفي
الشموخ حين تبدو عنيفة تتحدى عوامل التعرية من المطر والرياح
وتقادم الزمن .

وتظهر بقايا الديار في أطلال الأحوية ، فتبدو مجتمعة يؤلّف بينها
الحب والودّ والإخاء ، وربما وردت بعض أسماء الديار كالخلصاء ،
والفودجات ، وواحف ، وهي ديار بالدهناء كانت مسرحاً لأحداث
تلك الدراما الخالدة .
(٣) البيت :

البيت هو مكان الحب والإلف والسعادة والسكينة والأمان ،
والمتعة ، وقد تحققت هذه الدلالات في القصيدة بوضوح ، وتعدّدت
أنماط البيت .

ورد البيت بصيغة المفرد في الحديث عن مية ، يشيع فيه الطيب
والجمال والأناقة ، وبصيغة الجمع ، «الأحوية» : أي البيوت المجتمعة

في مطلع القصيدة حيث لم يبق إلا آثارها التي تدلّ على ألفة الناس
للمكان ، وتجمّعهم فيه .

وورد بيت الشعر الأسود حين شبه الشاعر الظليم في سواده بالبيت
من المسوح ، لما بينهما من تشابه يتخطى الهيئة واللون .

* والكناس ، وهو بيت الثور يبيت فيه ضيفاً إلى شجرة الأروى ،
وهذا البيت مليء بالدفء ومحاط بالغصون المائلة ، يبدو منفرداً في
الصحراء ، وهذا أمنع للثور ، وأزهى للكناس ، كأنه متفردٌ لا نظير له
تحيط به أبعاد البقر ، لأنه صار ملاذاً تلجأ إليه اتقاءً للبرد والمطر ،
ووحوش الصحراء ، كأن ذلك البعر الأسود ثمار التوت والعنب وقد
ذوت فنفضتها أغصانها لتبدأ دورة جديدة من دورات الحياة ، ويجول
فيه ورق الشجر الذي تحاتّ فنسفته الريح ، تستهلّ على هذا البيت
أمطارٌ شديدة ، فتوهج تلك الأبعاد بطيب رائحة النبات ، التي تجعل منه
أشبه ما يكون ببيت العطار المليء بأوعية المسك ، ويتتبع الشاعر حركة
الثور داخل هذا الكناس فيظهر قلقاً ، خائفاً به الوسواس ويقلقه تداؤب
الريح ، وأصوات الصحراء ، أبيض اللون مجتمعاً ، وكأنه يلبس قباءً
أبيض ، وحيداً يدور داخل كناسه كلما غشاه بروقيه انهالت كثبان
الرمل ، واقفاً لا يربض مما في الكناس من الطين كلما أراد انكناساً في
كناسه حالت دون ذلك عروق كأنها الطنب .

ومع مافي الكناس من الدفء والستر والجمال ، وطيب الرائحة
إلا أن الثور يظل فيه خائفاً ، تحيط به الوسواس والهموم ، غريباً ،

مجتمعاً، متوجّساً ، وهنا تبدى دلالة خفية تجعل من السعادة شعوراً
خاصاً لا تحققه رفعة البيت وجماله ، ولا يلغيه تواضعه وقدمه .

* وبيت الصياد : وهي الفترة في تفسير بعض اللغويين للشمائيل
في البيت ٥٢ ، ولم يرد لها ذكر فكأن حذفها في اللغة دليل على شدة
خفائها الذي يحرص عليه ذلك الصياد الفقير .

وهكذا يتجلى المكان «فضاء» تتشكل فيه الأحداث وتتطور ، فهو
ليس جغرافياً ميتة ، إنه رحم نابض بالحياة ، ومساحة نفسية تتحرك
على تضاريسها الانفعالات ، وحقائق الوجود .

- ١١ -

جماليات اللون :

المألوف أن الشعر رسم بالكلمات وأن الرسم شعر بالألوان ، من
هنا يعمد الشاعر إلى ألفاظ اللغة ليتأمل بها العالم ويكشف جوهره ،
والألوان جزء من تكوين العالم ، والشاعر حين يستخدم الألوان فإنما
يستخدمها استخداماً شعرياً فيحملها من المشاعر والإيحاءات ما يتخطى
بها حدود الدلالات اللونية المألوفة إلى دلالات نفسية وفنية تكشف عن
خصوصية الرؤيا ، وموقف الشاعر من العالم .

و حين نتأمل الألوان في قصيدة ذي الرمة ، نجدها كالتالي :

(١) اللون الأسود .

(٢) اللون الأبيض .

(٣) اللون الأخضر .

(٤) اللون الأصفر .

- ٩٠ -

(٥) اللون الأحمر .

(٦) اللون الأزرق .

(١) اللون الأسود :

يرد اللون الأسود ممتزجاً بالحمرة في حديث الشاعر عن الدمنة ،
وقد علاها الرماد فتشكلت السُّفَع وهي الطرائق السود الضاربة إلى
الحمرة ، وعن نبات التَّوْم ، وهو النبات الأسود الذي ألهمى الظليم عن
صغاره ، وعن الكلبية ، وهي الإبل السوداء المنسوبة إلى كلب وعن
بيت الشعر الأسود الذي يشبه الظليم ، وعن ثمار الفرصاد والعنب
الذاوية التي شُبَّه بها البعر المحيط بالكناس .

ونلمح السَّواد في الحديث عن الليل ، والغمام المتراكم ،
والغلس ، وفي قوائم الثور السوداء ، وخذّه المسفَّع .
فالسواد ذو دلالات مختلفة تختلف باختلاف الموقف النفسي
للشاعر فهناك الخوف الذي يثيره سواد الليل وظلامه ، والرغبة في
الاختفاء عن العيون كما عند الحمر في ورودها غلساً على الماء ،
والارتباط بفقدان الحياة كما في الرَّماد على الدَّمْن ، وثمار الفرصاد
والعنب ، فهو رمز للحزن والألم وفقدان الحياة والخوف من المجهول
والرغبة في الاستتار^(٦٣) .

وربما دلّ على الجمال وكان سمة من سماته كما يظهر في خدي
الثور وقوامه ، وكما برزت بعض مشتقاته مثل «اللّمي ، واللّمس ،
والحُوّة» وهي سمرة الشفة سمة من سمات جمال المرأة عند العرب .
كما استثمره الشاعر في الدلالة على المهابة ، كما في سواد الظليم .

(٢) اللون الأبيض :

يرد البياض في القصيدة وصفاً لمية ، فهي براءة الجيد واللّبات واضحة ، والبريق والوضوح صفاء وبياض ، وهذا الصفاء يرد ضمناً في حديث الشاعر عن جماليات الجسد ، لينتفي عنه ما قد يعلق به من دلالات أخرى يصبح بمقتضاها البياض عيباً ، كأن يكون نتيجة مرض ، ولهذا يُشربه الشاعر بالصفرة في قوله «كأنها فضة قد مسها ذهب» .

ويرد ضمنها في إطار الحديث عن الصبح عمود الصبح ، وقلقه ، وضياء الشمس ، ومع أن البياض رمز للسلام والنقاء والطهارة إلا أن اللون يكتسب دلالة عميقة من سياقه الذي يرد فيه ، إذ يستحيل ضياء الصباح سواداً في رؤية الثور حين تفجؤه كلاب الصيد .

وتتجلى الحُمُر والثور في بياض مشرق ، فالحمر «صُحْر» ، والثور أزهر لَهَقٌ ، كأنه رجلٌ يلبس قباءً أبيض ، والدلالة هنا جمالية ، تتراعى إلى آفاق النقاء والسلام وحب الحياة .

ونلمس البياض في الحديث عن المطر المتساقط على ظهر الثور كأنه «الجُمان» اللؤلؤ المصنوع من الفضة ، وفي تشبيه الثور بالكوكب ، واللَّهب وهذا يتضمن النفاسة ، والقوة ، والهداية .

وربما تضمن البياض دلالة غير جمالية تشير إلى الموت والمرض
كما في بقايا البيض الذي يُشبه الجماجم ، والحنظل الخرب ، وفي
وصف بياض الفراخ ، الذي تبدو من خلالها وكأنها مشمولة بالجرب ،
وفي الورق اليابس الذي تُحرّكه الرياح حول كناس الثور .
واجتمع السواد والبياض في الثور ، والنعامة «فهي خرجاء» .
(٣) اللون الأصفر :

يرد اللون الأصفر في وصف جمال مية ، وفي الحديث عن غروب
الشمس «اصفر قرن الشمس» ، وفي تشبيه أشداق الفراخ في صفرتها
بصدوع النّبع فإذا كان يدل على المجد والثروة والجمال من جهة ، فإنه
يدل على الضعف كما في الغروب والنقاء والبراءة كما في أشداق صغار
النعامة .

(٤) اللون الأخضر :

اللون الأخضر يرد في وصف عين الماء ، حيث تبدو مكسوّة
بالطحالب الخضراء ، ومحاطة بالنخيل الأخضر ، ويرد ضمناً في
وصف نباتات الصحراء كالرّبل ، والآء ، والنّصي ، وشجر الأرتى ،
ودلالة الخضرة تفيد البعث والخصوبة وتجدد الحياة ، فهو رمز للتجدد
والنمو كما أنه لون الطبيعة الخصبة (٦٤) .

(٥) اللون الأحمر :

لا يرد اللون الأحمر صراحة ، وإنما ضمناً في وصف الظليم بأنه
خاضب ، حين أكل الربيع فاحمر ريشه وأطرافه ، وفي الحديث عن

سواد الدمنة الذي أشرب بالحُمرة ، وخذ الثور المسقّع فهو يرد وصفاً للحيوان ، وللطبيعة الصامته في ظلال من السواد فيدل على الجمال ، والحياة في قوتها ، ويشير إلى الموت ونهاية الحياة ، ولذا يرتبط هذا اللون بالعاطفة ، والمزاج القوي ، والشجاعة في بعض دلالاته الإيحائية^(٦٥) .

(٦) اللون الأزرق :

يرد اللون الأزرق صراحة في سياق العنف في الحديث عن نصال الصياد الزرقاء ، وفي وصف كلاب الصيد ، فهو يوحى بالقوة والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها^(٦٦) .

وهكذا تجتمع الألوان الأساسية (الأخضر - الأحمر - الأزرق - الأصفر) مع اللونين الأبيض والأسود ، بنسب متفاوتة . يأتي في مقدمتها «اللون الأسود» ثم «الأبيض» ، «فالأخضر» ، «فالأصفر» ، «فالأحمر» ، «فالأزرق» .

واللون الأسود يدل على الحياة ، يقال لجماعة النخل والشجر : سواد لخضرته واسوداده ، وقيل : إنما قيل ذلك لأن الخضرة تقارب السواد . وسواد القوم : معظمهم . ولفلان سواد : أي مال كثير^(٦٧) .
واللون الأزرق كما يدل على البهجة والانفساح كما في «زرقة السماء» و«زرقة البحر» يرتبط بالحقد ، والعداوة ، والعنف ، والموت ، يقول ابن يعقوب المغربي : «ووصف العدو بالزرقة كناية عن شدة

العداوة لأن أشهر الناس في العداوة ، وأشدّهم فيها للمسلمين الروم وأكثرهم زرق العيون فاشتهر وصفهم بالعداوة مع زرقة أعينهم حتى صار كناية عن كل عدوٍّ شديد العداوة» (٦٨) .

وإن دلّ هذا الترتيب على شيء فإنما يدل على انتصار الشاعر للحياة .

وهكذا تكون شعريّة الألوان جزءاً من تقنية الرؤيا الشعرية ، ولبنة من لبنات البناء الفني ، لا يصح النظر إليها على أنها حلية يزرکش بها الشاعر معانيه . وإنما على أنها جوهر في لغة الشعر ، وغاية في حدّ ذاتها ، وهذا ما كشف عنه ذو الرمة يقول د. يوسف خليف : «لقد وهب ذو الرمة قدرة فائقة على الاهتداء إلى الصبغ الملائم لكل صورة من صورته من بين صناديق أصباغه المتعدّدة ، وكأثما كانت تكمن في أعماقه موهبة الرسام الذي يعرف أسرار ألوانه ، ويحسن استخدامها والتمييز بينها . وحقاً لقد وضع الفن بين يديه صناديق أصباغه ، وكشف له عن أسرارها ، ومنحه القدرة على التمييز بينها . . . » (٦٩) .

وهكذا تتعدّد الألوان وتباين دلالاتها الجمالية تبعاً لتحوّلات النفس في مواجهة الواقع ، فيكون السواد رمزاً للنماء ، أو رمزاً للحزن والألم والخوف ، ويتجلّى البياض رمزاً للفرح والخلص والانتصار حيناً ، وحيناً آخر يكون رمزاً للمرض أو الموت .

بلاغة الزمن :

العلاقة بين الشعر والزمان علاقة راسخة ، لا تتحقق الشعرية بمعزل عنها ، وهي علاقة تتخذ صوراً عدة من خلال تشكيل الشعر ورؤياه .

في التشكيل يتأتى الزمان من خلال مادة الشعر التي يتكون منها وهي اللغة ، واللغة قوامها الإيقاع ، والإيقاع في اللغة زماني مكاني ، فهو زماني ؛ لأن الصوت يجري في الزمن ، ومكاني ؛ لأن للإيقاع دلالة ومعنى ^(٧٠) .

ومن هنا كان الإيقاع الزماني ركناً من أركان الشعر . والإيقاع الزماني يتأتى في النص الشعري من جهتين خارجية وداخلية ، خارجية من خلال الوزن والقافية ، وداخلية من خلال المحسنات اللفظية ، وتلاؤم الحروف والكلمات والتراكيب ، وانسياب النغم . وفي الرؤيا يتجلى الزمن من خلال موقف الشاعر من الزمن ، وتعامله معه .

وقصيدة ذي الرمة من البحر البسيط ، وقيل إنما سمي بسيطاً ، لانبساط الحركات في عروضه وضربه ^(٧١) وهو في الدرجة الثانية بعد الكامل والوافر ففيهما ثلاثون حركة ، أما هو ففيه ثمان وعشرون حركة ، عروضه مخبونه وضربها مثلها مخبون . وهو عند الدكتور عبدالله

الطيب من أطول بحور الشعر العربي ، وأكثرها أبهة وجلالا^(٧٢) فهو مثل الطويل إلا أن الذي يقصر به عنه «أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر ، وكامل النزول فيه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة»^(٧٣) .

ويربط الدكتور الطيب بين الوزن والموضوع فيجعل روح البسيط لا تخلو من العنف أو اللين^(٧٤) ، ولهذا لا يصلح للوصف إذا كان مصحوباً بعاطفة هادئة متأملة ويستشهد على ذلك بهذه القصيدة ، ويرى أنه من باب الضلال أن يعدها ذو الرمة أميرة شعره^(٧٥) .

وهذه «السيمترية» التي يؤسس عليها الطيب حكمه تتنافى مع منطق الفن المتجدد الذي لا يمكن تخنيطه داخل قوالب جاهزة ، وقد أثبت الفن الجميل فساد هذا التصور ؛ لأن العلاقة بين المعاني والأوزان إنما تخضع لعواطف الشاعر وانفعالاته ، وقدرته على تطويع النغم لرؤى الشعر .

وحركة البحر البسيط وامتداده الزمني يتناسب مع حركة المعاني داخل القصيدة ، فإذا كانت الحياة هي جوهر القصيدة ، والحياة قوامها الحركة فإن تدفق حركة الزمن في الإيقاع لغة مساوقة لتدفق الحياة في شرائح القصيدة ، وتجدها الذي يتجلى في حركة الليل والنهار ، وإرقال الناقة ، وهبوب الرياح ، وضرب المطر ، وركض الحيوانات وصراعاها ، وتعاقب الفصول .

والقافية تاج الإيقاع وقراره الذي ينتهي إليه ، وحرف الباء روي القصيدة الذي تدور عليه ، والباء من الحروف التي تأتي رويًا بكثرة^(٧٦) وهو صوت انفجاري شديد مجهور^(٧٧) وانفجارية الصوت وشدته وجهوريته ذات دلالة لانعدام أن نجد أصداها في بنية القصيدة وصورها وتصوّراتها .

وحيث نتأمل ألفاظ ذي الرمة في هذه القصيدة وفي سواها نجد أن الموسيقى تمثل جانباً مهماً من جوانب الجمال في شعره ، حيث كان يحرص على موسيقية اللفظ حتى ليكاد المتأمل أن يجعل الموسيقى غاية عنده ، وكأن قصائده قطعٌ موسيقية ، يحرك بها مسامع الكون ، ويستدعيه للمشاركة الوجدانية . إنها «سيمفونية الصحراء» .

لقد كان تلاؤم الحروف والكلمات ، وإيقاع التماثل والتضاد بأنواعها المتعددة من سجع وجناس وترصيع وتكرار وطباق ومقابلة جزءاً من رؤيته ، فهي ليست حلية تزركش بها المعاني ، وإنما هي المعاني ذاتها .

إن الحس الموسيقي عند ذي الرمة حسٌّ مرهف ، يكشف عن عبقرية خاصة لا تتأتى لكثير من الشعراء ، فقد استثمر هذه الطاقة الإبداعية في رؤاه الشعرية وقدم بها فناً خالداً يثير الدهشة ، ففي رؤاه «نراه مشغولاً بتسجيل الأصوات التي تترامى إلى سمعه من أرجائها الفسيحة الواسعة . وهي ظاهرة يتفوق فيها على شعراء العربية جميعاً ،

ففي تاريخ الشعر العربي الطويل لا نكاد نلتقي بشاعر أتاحت له هذه المقدره على نقل الأصوات كما أتاحت لذي الرمة الذي نراه في قصائده كأنه يحمل جهازاً من أجهزة التسجيل الحساسة يلتقط كل ما يصل إليه من أصوات» (٧٨) .

وهذه الحساسية المرهفة انعكست على تعبيره الشعري ، من خلال قدرة فائقة على انتقاء اللفظ الموسيقي الذي تشكل موسيقيته جزءاً من دلالاته ، روى أن أعرابياً من بني عدي سمعه ينشد إحدى قصائده فقال : «أشهد عنك أنك لفقير تحسن ماتتلوه وكان يحسبه قرآناً» (٧٩) .

وقد كشفت الدكتورة نسيمه الغيث وهي تبحث عن «البنية في الزمن» أن ذا الرمة في بائته «لجأ إلى صيغة الفعل الماضي تسعاً وثمانين مرة ، وإلى الفعل المضارع ستاً وثمانين مرة . . .» (٨٠) ، وهذا يدل على التوازن البيني في الزمن ، وترى «أن الفعل المضارع يدل على فنية أكثر من حيث ينطوي على معنى الحضور والحركة ، فالفعل المضارع مشهد مائل ، يوشك أن يصنع صورة بخلاف الفعل الماضي الذي يغلب عليه الطابع الإخباري التقريري» (٨١) .

وهذا الكلام ليس على إطلاقه فالماضي والمضارع صورتان من صور الزمن ، وقد ارتبطا في كلام الله وفي كلام رسوله صلى الله عليه وسلم وفي روائع الشعر بسياقات خاصة تستدعي خصوصية في الصورة لا يبقى لهذا التفاضل الذي تقطع به الدكتورة مكان .

والقصيدة رحلة في أعماق الزمن ، والحياة ليست إلا فترة من فترات الزمان الذي يعيشه الإنسان ، وعلاقة الإنسان بالزمن بتشكّل بمقتضى أحاسيس النفس وانفعالاتها التي تفضي في النهاية إلى تصور خاص للزمن ، وموقف منه .

وإذا ما تتبعنا حضور الزمن في النص ، وكشفنا عن دلالاته وموقف الشاعر منه أدركنا أن ذلك الحضور وتلك الحركة إنما كانت نتيجة لإحساس خاص ، يصبح معها الزمن حالة نفسية وليست موضوعية .

في الوقوف على الطلل يظهر الشاعر في شوق إلى الزمن الماضي حيث الحياة ، والسعادة ، والذكريات الدفينة ، وهذا الشوق هو الذي يدفعه للبكاء على ذلك الزمن الجميل .

في الزمن الحاضر تنسكب الدموع ، حيث الدمعة ، ولوائح الأطلال والموت الذي يكاد يعصف بالكائنات ، وإذا كانت الأفعال الماضية أكثر حضوراً في هذه الشريحة فإنّ الدلالة السياقية تجعلها جزءاً من الحاضر ، لأن الشاعر يتدف على الطلل ويقرأ الفاجعة ، متحسراً على أيام الحياة ، في الزمن الماضي .

لكن الشاعر مع الإحساس بوطأة الزمن الحاضر ، وضيقه به ، واشتياقه للزمن الماضي الذي يستدعيه ويتلهف عليه ، يفتح باباً للزمن القادم «المستقبل» فلا يدع الإحساس بقوة الزمن وسطوته يغلق عليه

منافذ الأمل ، فمع ما يبدو على الديار من القدم ، وما يتخونها من عوامل التعرية تظل باقية ، تقاوم عوامل الفناء ، وتنتصر عليها حين تظل حية في قلب الشاعر ، لأنها ديار «مئة» . التي «لا يرى مثلها عجم ولا عرب» .

و حين يصف مئة يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل ، فتصبح مئة محور حركة الزمن وسبب تعلق الشاعر به ، ويظل سابحاً في الزمان مع أحلامه وشهوته ، وكأنه السابح في الماء الغزير ، أما مئة فتأبته لا تتغير وكأنها ضد حركة الزمن وغضبه .

ويرحل بناقته في أعماق الصحراء في لحظات زمنية تتبدى فيها الناقة ساهمة ، شاكية ، تن كما ين المريض ، فيقيم في بياض الصباح قليلاً لينام ، ثم يستأنف سيره ليلاً ، ولكنه يقطع هذا الضيق ، ويفك الحصار من حوله بناقته التي تسابق الزمن ، وكأنها الريح الجنوبية ، تقطع به المفاوز والقفار منخرق القميص كالسيف القاطع ، تصغي إليه حين يراد منها الإصغاء ، وتثب به حين يستوي على ظهرها ، ويتوازن إحساسه بالزمن في هذه اللحظات .

ويسترسل في وصف ناقته بالقوة فيشبهها بالحمار الذي يبدأ الزمن الحاضر يحاصره ، ويضيّق عليه ، فيهبّ عليه الصيف بريح حارة ، تشقّ النبات ، وتنشر الجفاف ، وهنا يتذكر الماضي الجميل ، فيقطع حاضره إلى المستقبل عبر تذكر الماضي ، فيقصد إلى عين أثال ، وينطلق

يطوي لحظات الزمن ، فيرد مع أتنه الماء ليلاً ، فتجد الخضرة ويتسلل إلى مسامعها صوت الصياد ، فتعرض خوفاً ، ثم تعود إلى الماء وتقبل ناشزة الأكباد ، خائفة ، فتتوتر لحظات الزمن ، ويتذبذب الزمن تبعاً للإحساس به ، وحين يرمي الصياد يتصاعد الزمن مع سرعة الحوافر فوق الأمعز الصوّان ، شاقاً ، وحافلاً بالخوف .

ثم تنفتح دوائر الزمن مرة أخرى مع حركة الثور حين يقبل فصل الخريف ، فيظهر في زمن مليء بالبهجة والسعادة تحيط به الزهور ، وتنفي عنه ذوائب الأرتى كواكب الحرّ ، هنيئاً ليس في عيشه ما ينغص عليه ، وحين يدلف المساء ، يحتضن الثور في شملته ، فيغدو وعاءً له ، وينهل الغيث ، فيلجأ إلى شجرة الأرتى بحثاً عن الدفء ، ويظلّ طوال ليلته مهموماً حزيناً ، يعاني الريح ، والوساوس ، والمطر ، ويستبطن الشاعر أعماق الثور ، فيظهره قلقاً في جيئة وذهاب ، يتوجس الأصوات ، ويمتدّ الزمن عنده ، فيظل ينتظر الصباح الذي يكشف عنه تلك الغمّة وما إن يجلو فلق الصباح عن وجهه أغباش ذلك الليل البهيم ، وتنشر الشمس شعاعها على صحراء الدهناء ، ينطلق كأن به جنّاً ، ويلوح أبيض ، واضح اللون ، كأنه اللهب حين يشرف على كثبان الصحراء ، ومع هذا الشعور الغامر بالسعادة في نهار مشرق ، تفجأه كلاب الصيد المدربة ، مع صياد فقير ، وهنا يتخذ الإحساس بالزمن مسلكاً آخر ، لدى كائن يواجه الموت ، فينصاع يميناً ليزيد في

رحابة الزمن ، وتنقض عليه الكلاب في خط مستقيم محاولة اختصار الزمن في الوصول إلى الهدف ، وفي لحظة زمنية دقيقة تسبق ملامسة العرقوب والذنب ، يلتفت إليها يمشق صدورها وأعناقها وبطنونها بقرنه ليدفع عن نفسه غائلة الفناء ، ويتصر ، فيُفتح له باب من الزمن كان مغلقاً ، فيستعيد فرحه كأنه الكوكب في إثر العفريت ، وتدور الدائرة على الكلاب فتظل مجندلة تراقب ساعة الموت .

وإحساس الحمار والأتن والثور بالزمن قبيل المعركة هو إحساس الظليم ، الذي يتبدى في روضة غناء يرعى الآء والتنوم ، مختضعاً بين نباتات الصحراء ، مشغولاً بالخضرة ، لا يذكر حوله ، وكأنه الحبشي الذي يتتبع أثراً ، فيمضي الزمن وهو لا يشعر به ، أو الجمل الضال الذي لا يجد للزمن قيمة ، ولا يحس بالانتماء فقد أصبح غريباً وحده . وقد يبدو في هذا الأمر شيء من التناقض ولكننا حين ننعم النظر ندرك أن التغافل عن الزمن يوحد بين هذه الكائنات .

وقبيل المساء يرفع الظليم رأسه فيتذكر صغاره ، فيبدأ إحساسه بالزمن يتغير ، فينطلق إلى فراخه خائفاً من السباع والبرد وكأنه قد أدرك ذلك الزمن الضائع ، فتلهب عزمه الأبوة ، فيرقد في ظل الغيم ، تعرض له النعامة ، فينتهبان الأرض فتبدو النعامة وكأنها دلو البئر ، ويظل السباق بين الظليم والنعامة يكادان يخرجان من جلديهما ، شوقاً إلى فراخ كثيرة الصياح ، ويظل الزمن مفتوحاً مع ركض الظليم والنعامة ، الذي يغيب في نهاية القصيدة .

وليس إرقال الناقة وعدو الحمار والأتن والثور والظليم والنعامة
إلا عدو الزمن من جهة ، ومحاولة التغلب على هذه السرعة بسرعة إن
لم تتغلب عليها فهي تساوقها في سرعتها .

والزمن في القصيدة يمكن النظر إليه ، وكشف بعض دلالاته من
خلال نظرة الشاعر له ، وإيثاره لبعض ألفاظه ومظاهر حركته .

فالزمن الماضي أكثر حضوراً من الزمن الحاضر من خلال إشار
الأفعال الماضية ، على الأفعال المضارعة . الماضي تربطه بالشاعر علاقة
محبة ، حيث يفتح الذهن على ذكريات الماضي ، وعلى المشاعر
الدفينة ، والحياة على الأطلال ، وعلى الخصوبة التي تكتنزها
الصحراء ، وتنعم بها الكائنات ، فإذا ما تجلى الحاضر بدت الأطلال
تغالب الموت ، والشاعر يرحل ناقته وهي تشكو الجراح وطول النرح ،
والصيف يدفع الحمار إلى الماء ، والبرد والمطر يسوق الثور إلى شجرة
الأرطى ، والأبوة تברי الظليم إلى الفراخ الباكية .

وفيه تدور المعارك ، ويتربص الموت بالكائنات والأشياء ، ولكنها
لا تلبث أن تخرج من ضيقه إلى زمن آخر تستعيد فيه قوتها ، وتستعد
لمعركة الحياة القادمة .

ويشكل الليل حضوراً طاعياً في القصيدة فقبل الليل تتجلى الظبية
على الكثيب والحمار يتذكر الماء ، وفي الليل يظهر جسد المحبوبة ،
ويزور الطيف ، ويغفو الشاعر عند ناقته ، وترد الحُممر الماء ، ويجتاز
الثور مرعاه إلى الكناس ، ويتذكر الظليم صغاره .

وحين ينصدع الصبح يظهر الصياد ، وتهاج الكلاب ، وتدور
المعارك ، وتتعاقب الفصول فتلوح بقايا الربيع ، وتهبّ رياح الصيف
وسمومه ، ويدلف الخريف بالبرد والمطر .

ويرد لفظ «الدَّهر» في سياق اللعب والطرب واللهو ، فلا يعرف
الشاعر حقيقته ، واحتفال الشاعر بالليل احتفال بالحياة ، ففيه ترحل
الكائنات متوقيةً شراك الصيد ، وفيه يزور الطيف ، وتنهل الذكريات ،
وقصائد الشعر .

الزمن إذن جزء من رؤية ذي الرمة للكون والإنسان والحياة ،
يتجلى في الإيقاع ، والمفردة الشعرية ، والصورة الفنية ، يمتزج بالمواقف
والانفعالات ، ويصوّر الأحاسيس ، ويتشكل في إطار منها ، كما
يظهر في دوران الأيام والليالي ، وحركة الفصول . يتعدد ويختلف
باختلاف المشاعر ، فيغدو زمناً نفسياً خاصاً له دلالاته الفنية والجمالية ،
وله دوره في صناعة المعنى ، التي لا يوقف عليها بمعزل عن إدراك
أبعاده ، والكشف عن قيم الفن والجمال فيه .

- ١٣ -

شعرية التماثل :

يمثل التشبيه في عصور الشعر الأولى قيمة فنية كبيرة ، به يسعى
الشاعر إلى عقد صلة بين الكائنات ، فيكشف عن جوهرها من منظور
خاص ، وقد كان ذو الرمة أشعر الإسلاميين لابتكاراته وكثرة تشبيهاته ،

- ١٠٥ -

وهذه القصيدة تدل على فطنة الشاعر ، وعبقريته في النظر إلى الأشياء وإدراك ما بينها من صلوات خفية لا يقف عليها كثير من الناس .

وقد بلغت صور التشبيه في القصيدة سبعاً وثلاثين صورة تتفاوت من حيث الوحدة والتنوع ، فتارة يكتفي الشاعر بمشبه به واحد ، وتارة أخرى يتخطى ذلك إلى تنوع المشبه به لغايات فنية يرمي إليها ، كما تتفاوت في بنائها الفني ^(٨٢) .

وحين نتأمل تلك الصور نجدها كالتالي :

١ - المشبه واحد :

العين بماء المزادة ، والدمنة بالكتب المنشورة ، والأطلال بخلل السيوف الموشاة القشبية ، واللهو بالسباحة في الماء الغزير ، والبعر بثمار الفرصاد والعنب ، والكناس بيت العطار ، والكلاب بالذئاب ، والراكب بالحسام القاطع .

٢ - المشبه واحد والمشبه به اثنان :

مئة ، شبهت في بياضها بالظبية البيضاء التي أفضى بها كثيب من الرمل بين الليل والنهار ، وشبهت كذلك بالفضة التي خالطها الذهب ، وهذا أبلغ في التشبيه والوصف .

وحمر الوحش ، شبهت في سرعتها بالإبل المجلوبة التي يرقل بها أصحابها اتقاء غارة شعواء ، كما شبهت في تساويها في سرعتها بخوافي الأجدل القرم إلى اللحم .

وهنا نلاحظ أن التعدّد جاء ليحقق قيمة جمالية بمقتضاها يكون
بياض مية مشرباً بالصفرة . مما ينفي عنه ما يمكن أن ينصرف الذهن إليه
من دلالات تغض من جماله .

وتتجلّى حمر الوحش سريعة ، لا فرق بينها في سرعتها ونشاطها
فهي في ذلك كخوافي الصقر في تساويها حتى إنها لا يمكن التمييز
بينها .

٣- المشبه واحد والمشبه به أربعة :

وذلك في تشبيه الحمار الوحشي ، فالحمار في أول عدوه يبدو
مائلاً من قوة نشاطه ، وكأنّه رجلٌ ظلع ، أو جنبٌ لصقت رثته بجانبه
من العطش ، وهذا معنى مألوف عند العرب في وصف نشاط الخيل
والحمر (٨٣) .

وشبهه في صياله على أثنه بالمعول الشاكي ، وبميله على أكفاله
بالعض كلما تفرقت بالكلب وهو المجنون ، والشكوى لا ندرك أبعادها
بمعزل عن الخوف الذي يغشى الحمار من الأعداء المتربصين الذين
يحاولون أن يقطعوا عليه طريق الوصول إلى غايته التي ليس بعدها غاية
وهي عين الماء .

فهذه الصور التشبيهية الأربع تكشف عالم الحمار حين تقف على
حركته ، وصياحه ، وقوة فعله ، لتشكّل مجتمعه صورة دقيقة لما يجري
في أعماقه من الاضطراب والرهبة .

كما ترد في تشبيه الظليم ، حيث يشبه الشاعر رجله بمسماكين من العُشْرِ الذي لم يتقشَّر لحاؤه ، وبالحبشي الذي يطلب أثراً ، وبالسندي مثقوب الأذنين ، وبالبعير الضال في تتبعه للنبت وولعه به ، وانشغاله به عما سواه حتى نسي نفسه .

وإذا كان تشبيه الرَجْلَيْن بالعُشْرِ يكشف عن قوة الظليم ، فإنَّ تعدد تشبيهه في انشغاله بالأكل بالحبشي ، والسندي ، والبعير الضال ، يكشف عن دلالات خفية لا تتضح بمعزل عن هذا التعدد الذي يُضفي عليه صفتي العبودية والضلال ، وكلاهما صفتان مذمومتان .

٤ - المشبه واحد والمشبه به خمسة :

الثور الوحشي شُبَّهَ بالمتقبي بقباء أبيض في تلك الليلة الدامسة حين يُضيء البرق عليه كناسه ، وشُبَّهَ بمن تلبس به الجن في كثرة حركته وشدة اضطرابه ، وشُبَّهَ باللهب حين يعلو الرمل المرتفع الذي ليس به نبت ، ومن يحتسب الأجر في معركته مع كلاب الصيد ، وبالكوكب الدرّي الذي ينقض في إثر عفريت من الجن .

وهذه الصور الخمس مجتمعة تكشف بياض الثور ، وقوته ، وبسالته في مواجهة الموت ودفعه للباطل ، فالبياض كأنه بياض الكفن الذي يلبسه ذلك المتقبي بعد أن اغتسل وتطهر بماء المطر ، ثم أقبل قوياً شجاعاً يطلب الشهادة ويحتسب الأجر وكأنه الشهيد ، يعلو مشعل هداية ويتجلى كوكباً درياً يُقذف على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق .

شبهت الناقة بمنخرق الجنوب في سرعتها ، وبالمريض الوصب في شكاواها مما تعانيه من جراح سببها طول النزح ، وبالجمل في قوتها وصلابتها . والشاعر هنا يختار نماذج للكمال في السرعة والشكوى والقوة ، وتترامى الصورة التشبيهية من خلال علاقات «التفاعل والاستبدال» إلى دلالات عميقة بمقتضاها تصبح الناقة رياحاً تحمل الخصب والخير ، ويكون لها تأوّه الإنسان وبيانه ، وذكرورة الجمل وفحولته فتجتمع لها هذه الصفات فتكون ناقة لا نجد لها مثيلاً .

وتشبه بالحمار الوحشي ، وبالثور ، وبالظليم ، فتأخذ من هذه الكائنات تلك الصفات المتعددة التي لا تجتمع في كائن واحد ، فهي كالحمار في صياله وقوته وحرصه على التآلف والاجتماع ، ووحدة الصف أمام الفاجعة ، وكالثور في طهارته ونقاؤه وحبه للاستشهاد في سبيل الحق ، وكالظليم في أبوته وقوته ، وهذا الباب - أعني باب تعدد التشبيهات في القصيدة العربية - بحاجة إلى دراسة متأنية تكشف ماينطوي عليه من شعرية في النسيج والرؤيا .

ولا تعارض بين أن تكون علاقة «المشابهة» بين الناقة من جهة والحمار والثور والظليم من جهة أخرى مقصودة مع تناسي المشبه ، وألاً تكون كما ذهبت إلى ذلك الدكتورة نسيم الغيث ، فكل قراءة هي إساءة قراءة كما يقول التفكيكيون ، ونكت الفن وأسراره لا تتزاحم ،

فإذا كنا لا نستطيع أن ننكر المشابهة بدعوى تناسي المشبه ، فإننا لا نرى مانعاً من أن المشابهة تتراعى إلى آفاق رحبة تجعل من تلك اللوحات الفنية المتتابعة لصراع تلك الكائنات (المشبه به) مع الموت غاية في حدّ ذاتها ، حيث يتجلى فيها الصراع بين الحياة والموت ، وتتحقق المكابدة في سبيل البقاء والعيش الكريم وهو ما تتأسس عليه القصيدة ، وتبوح به وبغيره ممّا لم تقف عليه هذه القراءة لخصوبة النص ، وانفتاحه ، وتجده .

- ١٤ -

الشعر والميثولوجيا :

في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت نظريات علمية جديدة أثرت تأثيراً كبيراً في العلوم الإنسانية ، ومنها النقد الأدبي الذي نشأت فيه مناهج نقدية تفيد من منجزات العلوم الطبيعية ، وكان من بين تلك المناهج «المنهج الأسطوري» الذي ربط بين الإبداع وبين اللاشعور الجمعي ، الذي يمتدّ إلى تراث الإنسان في عصوره الأولى .
وبمقتضى هذا التصوّر حاول النقد العربي تقليد النقد الغربي الحديث فاستلهم المنهج الأسطوري باعتباره رؤية جديدة للشعر القديم ، فكان للشعر الجاهلي النصيب الأوفر من طروحات هذا المنهج^(٨٤) ، وامتدت بعض الدراسات إلى عصر بني أمية لتفسّر الشعر العربي تفسيراً ميثولوجياً يربط بين الشعر والأساطير ، في رؤية الشاعر للكون ، والمرأة ، والحيوان^(٨٥) .

- ١١٠ -

وقد حظي الحيوان بنصيب وافر من هذه الدراسات ، فربطوا بين صورته في الديانات القديمة ، وصورته في تقاليد الفن الشعري ، وذهبوا إلى أن الحيوان «من بين الصور المهمة لمعبودات الإنسان القديم ، فهو إما طوطم الجماعة وجدّها الأعلى ، وإما معبودها الممثل والرمز للإله السماوي ، الكوكب الذي تتوجه إليه الجماعة في صلواتها»^(٨٦) .

وكان من أبرز التقاليد الفنية التي استوقفت الباحثين في الشعر العربي وبخاصة الشعر الجاهلي تشبيه الناقة بالحمار والثور والظليم وصورة الصراع بين الحمار والصيّاد ، والثور وكلاب الصيد ، وحنين الظليم إلى فراخه ، وتفسير انتصارات هذه الكائنات على أعدائها تفسيراً دينياً يكشف عن نظرة أسطورية تقدّس هذه الكائنات^(٨٧) إلا حين تسيطر عليها قوة الدهر فتميتها كما في شعر الهذليين^(٨٨) .

وحين نتأمل قصيدة ذي الرّمة نجد أن عناصر تركيب صور هذه الكائنات هي ذات العناصر الموجودة في شعر الجاهليين التي تنتهي بالنصر .

فإذا ما فسّرت تفسيراً أسطورياً كانت النتيجة أنّها معبودات مقدّسة ، وإذا صحّ هذا التفسير في رؤيا الشاعر الجاهلي فكيف يصحّ في رؤيا شاعر إسلامي كان كثير الخشوع في صلاته^(٨٩) يعبد إلهاً واحداً لا شريك له!؟

لقد تمحل أتباع المنهج الأسطوري حُججاً كثيرة واهية ، وأفسدوا
الشعر حين جعلوه حاشية من حواشي الأساطير ، فلم يكن هذا المنهج
«سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يزيّف الواقع الشعري ،
ويحطّ من قدره ويجرّده من حيويته فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعي
غيبه مطلقاً ، وتختفي منه صورة المرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب
هذا الشعر اختفاءً تاماً ، وعبثاً نبحت في هذا النقد عن الشدائد
والضرورات والأحلام والمخاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع . . .
وليس الواقع الطبيعي بأحسن حظاً في هذا النقد من الواقع الاجتماعي
فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماده إلى عالم
مفارق ، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم
ومشاعرهم على كواهل الأشياء والحيوانات ، ولا تربطهم بهذا الواقع
الطبيعي أية صلة ، لأنه كما يدعون ببساطة - لا يلفت أنظار هؤلاء
الشعراء ولا يثير انتباههم ، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر ،
فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة وإذا صوروا
الصراع بين الصياد الرامي ، أو الصياد الكلاب وبعض حيوان الصحراء
فإنما هم يتحدثون عن هذه المجموعات من كواكب السماء ونجومها ،
وإذا صوروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصورون هذه الإلهة القديمة
الشمس ، وإذا ذكروا ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى
شعوب كثيرة . . . » (٩٠) .

إن العلاقة بين الدين والشعر علاقة وثيقة ، لا تحتاج إلى تأكيد ، لكن الذي يجري لدى أصحاب هذا المنهج أن الشعر وثيقة ميثولوجية لا يفتش فيها إلا عن الأنماط العليا ، وعن رموز القمر والشمس ، وبعلى ، وعشتار . ففقد الشعر قيمته من حيث هو كشفٌ لجوهر الطبيعة ، واستشراف لحركة الزمن ، وضرورة الأشياء في واقع الحياة ، وفقد الشاعر في تصورات أصحاب هذا المنهج بشريته التي يكون بها بشراً له أحاسيسه وتصوراته ، وتطلعاته ، وأحزانه فوق هذه الأرض التي يخلق منها ، ويدبّ عليها ، ويدفن فيها .

من هنا يصبح ربط الشعر بالواقع ربطاً لا يفقده قوة التخيل فيه أمراً لازماً لإدراك كثير من قيم الفن والجمال ، مع الإفادة من سياقات الفكر والتاريخ والفن واللغة ، فيغدو الشعر ضرباً من الوعي الذي لا يتحرر من قيود الزمان والمكان ، وإلا أصبح وهماً لا قيمة له في موازين الفن الجميل .

إنَّ الحرص على حياة هذه الكائنات حرصٌ على الحياة ، حين تكون الرؤيا الشعرية ، والمواقف النفسية ، والسياقان الأكبر والأصغر مؤكدين لذلك الحرص ، كما أن الحرص على فنائها ، والتلذذ برسم أعراس الجنائز لها تأمل في غالية الحياة «الموت» يتشكّل من تلك الرؤى والمواقف والسياقات . وهو ما عبّر عنه الجاحظ بقوله : «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر

الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً ، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها ، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم» (٩١) .

ذو الرمة يمدح ناقته ويصفها بالقوة والنجابة ، ويشبهها في ذلك بالحمار والثور والظليم ، ليكشف عن بعض جوانب قوتها ونجابتها المتعددة ويوردها موارد الهلاك ، في صور مختلفة تنتهي بنصر مؤزر . وقد يقال إن هذه رغبة واعية من الشاعر في الانتصاف لناقته ، واعتزازه بها ، ولكن هذا فهم سطحي للشعر ، وتبسيط لعمقه ، فالناقة ليست إلا رمزاً لانتصار الحياة في بعض مظاهرها .

وقد ذهب الدكتور وهب رومية ، إلى أن الناقة «معادل موضوعي للشاعر نفسه فقوتها وصلابتها وانتصارها وانتصار تلك الكائنات التي شُبِّهت بها تجسيداً لأحلام الشاعر وأشواقه وتعبير عن حنينه إلى الصلابة ، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر ، وتصميمه على تنقيح حياته ، وتحريرها من الظلم الواقع عليها» (٩٢) . وهذا مما يحتمله النص ، ومما يمكن أن يبوح به . والذي نراه أن انتصار الكائنات انتصار للحياة التي تمثل نواة القصيدة التي يؤول كل شيء في القصيدة إليها ، ولكن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بعناء ومجاهدة ، فالديار يتخونها المطر ، والرياح ، وتقادم الأيام ، ومع هذا تظل تقاوم الفناء بما تحمله في طياتها

من الذكريات ، والمشاعر الإنسانية التي لا تموت ، والشاعر لا يستمتع بالحياة إلا بالبكاء ، والأرق ، والحزن ، والرحلة ، وتخرق القميص والجوع ، والناقة لا تبلغ براكبها إلى غايته إلا مع الشكوى والجراح النازفة ، والحمار وأتته لا تصل إلى الماء إلا بعد خوف ، ولا ترد عليه إلا بعزيمة ، والثور لا ينتصر على أعدائه إلا بعد السهر ، والهَمّ ، ولا يسلم شرفه الرفيع من الأذى إلا بإراقة الدماء ، والظلم والنعامه يرحلان إلى فراخهما في ظلال الخوف الذي لا ينتهي .

وهكذا لا تدوم الحياة ، ولا تتحقق إلا ببذل المشقة مع الثور العزب ، والحمار الذي يدفع أته ويعض أكفاله ، والظلم وفراخه .
هذه الحياة لا مكان فيها للهو ، والتشاغل بغير المقصود ، إن للحياة قيماً ، ولتحقيق تلك القيم ثمن وتضحية بالدمع ، وبالجراح والركض ، والسهر ، وتعرض النفوس للحمام ، وإيرادها موارد الهلاك .

فالشاعر يستعيد الحياة بدموعه ، وديار مية تقف في وجه عوامل التعرية بما فيها من قيم نبيلة ، والناقة ترقل قوية ، لا يُشكى منها سقطه ، مع ماهي فيه من العذاب ، والحمار بصخبه وعضه ، وأنيته ، ووحدته صفه ، والثور بوروده على الموت ورود الشهيد الذي يغتسل بالماء ويتطيب ، ويلبس كفته الأبيض ، والظلم والنعامه بالعدو الذي يثير العجب .

ويظل هذا النصر مصحوباً بالخوف ، والعناء ، وبالبذل والمشقة ، وبالأمل الذي إن تحقق اليوم ، فربما لا يتحقق غداً حين يقف الأجل

أمامه . فتقطع جهيذة قول كل خطيب ، ويضع المحارب سلاحه ليعبر
قنطرة الموت إلى حياة جديدة يلاقي فيها نتيجة كدحه وبذله وحركته في
هذه الحياة ﴿يا أيها الإنسان إنك كادحٌ إلى ربك كدحاً فملاقيه﴾^(٩٣) .

إنّ هذه القصيدة «لغة كونية» ، عالمها صحراء الدهناء برمالها ،
وأشجارها ، وغدرانها ، وكائناتها الحيّة ، لكن القصيدة لا تقف من
هذا العالم موقف المحاكاة والنقل الفوتوغرافي الباهت ، إنّها تعيد إنتاج
هذا العالم وتعُدّل فيه ، وتكشف أعماقه وتشكك مداركنا في كثير من
جزئياته التي ألفناها ، واعتقدنا أننا نعرف حقيقتها ونذكر أبعادها .

لقد ذهب المفكر الألماني «هردر» إلى أن الأمة تفكر كما تتكلم ،
وتتكلم كما تفكر^(٩٤) ، ولهذا فإنّ الفكر الشعري في هذا النص صورة
صادقة لصفاء العقل العربي ونفاذه إلى أغوار عالمه المحيط به ، وقد كان
هذا العالم هو عالم الصحراء ، صحراء الدهناء التي كانت مسرحاً
لفكر الشعري في هذا النصّ ، كما أنه دليل من دلائل عبقرية اللغة
العربية في التعامل مع عالم الصحراء ، والتعبير عن أشياءه وكائناته ،
وماتنطوي عليه من ثراء في الألفاظ والتراكيب والصور والرؤى
الشعرية ، وهو أمر تتميز به اللغة العربية عمّا سواها من اللغات^(٩٥) .

وها نحن نقترح عالم اللغة الشعرية عند ذي الرمة باحثين في
أعماقها عن رؤيا ذي الرمة الشاعر العظيم الذي أحب اللغة ، وفتح لها
نافذة ضوء جديدة لتطلّ من خلالها على عالمه الخاص ، ويطل من
خلالها على سحر اللغة وفتنتها التي كانت هذه القصيدة إحدى علاماتها
الخالدة .

الهوامش

(١) للاتساع في هذه القضية يُنظر :

(أ) نظرية الأدب ، رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة الدكتور :

محي الدين صبحي ، مراجعة الدكتور حسان الخطيب ، القاهرة :

منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم

الاجتماعية ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م .

(ب) مناهج الدراسات الأدبية . حسين الواد ، الدار البيضاء ،

منشورات عيون ، ط ٤ / ١٩٨٨م .

(ج) علاقة الناقد بالنص «تقنية التعامل مع النص الأدبي» الدكتور :

ناصر الرشيد ، محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، مجلد ٩ ،

١٤١١هـ / ١٩٩١م ، ص ٦١ .

(د) الاتجاه اللغوي في النقد الحديث ، د. سعد مصلوح ، محاضرات

النادي الأدبي الثقافي بجدة ، م ٢ / ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م ، ص ٣٥ .

(هـ) النظرية النقدية الحديثة مجموعة بحوث بمجلة عالم الفكر ،

المجلد ٢٣ ، عدد ٢ / ١٩٩٤م وهي :

- مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي ، د. محمود

الريبيعي ، ص ٢٩٧ .

- في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي ، د. فؤاد المرعي ،

ص ٣٣٥ .

- من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، د. خالد سليكي ،

ص ٣٦١ .

- بنية النص الكبرى ، د. صبحي الطعان ، ص ٤٣١ .
- العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ، د.
رشيد بنجدو ، ص ٤٧١ .
- وغيرها كثير . . .
- (٢) نظرية الأدب رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة محي الدين
صبحي ، والاتجاه اللغوي في النقد الحديث ، ص ٣٥ وما بعدها ،
ومناهج الدراسات الأدبية ، ص ٧ .
- (٣) مناهج الدراسات الأدبية ، ص ٧ وما بعدها ، ومداخل نقدية معاصرة ،
مجلة عالم الفكر ، م ٢٣ / عدد ١ / ٢ ، ١٩٩٤ م ، ص ٢٩٧ .
- (٤) مناهج الدراسات الأدبية ، ص ٦٨ ، ونظرية التلقي سابقة للمنهج
التفكيكي .
- (٥) إشكالية المنهج في الخطاب النقدي ، د. عبدالعالي بوطيب ، مجلة
عالم الفكر ، م ٢٣ ، عدد ١ / ٢ ، ١٩٩٤ م ، ص ٤٥٩ .
- (٦) المرجع نفسه ، ص ٤٦٢ .
- (٧) نفسه ، ص ٤٥٩ .
- (٨) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبو زيد القرشي ،
تحقيق: الدكتور محمد علي الهاشمي ، دمشق : دار القلم ، ط ٢ ،
٩٣٩ / ٢ .
- (٩) ديوان ذي الرمة شرح الإمام أبي نصر الباهلي ، تحقيق : الدكتور
عبدالقدوس أبو صالح ، بيروت : مؤسسة الإيمان ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ،
ط ١ ، ١٥ / ١ .

(١٠) المصدر نفسه ١٧/١ .

(١١) نفسه ١٨/١ .

(١٢) الديوان ٨/١ وفي الأغاني طبعة الدار التونسية ٣٢٥/١٧ عن حماد الراوية .

(١٣) الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق عبد الستار فراج ، تونس ، الدار التونسية ، ١٩٨٣ م ، ٣٢٤/١٧ .

(١٤) الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة ، دراسة فنية . الدكتورة نسيمة الغيث ، القاهرة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط ١ ، ١٩٩٤ م ، ص ٤٤ .

(١٥) نفسه ، ص ٤٤ .

(١٦) نفسه ، ص ٥٦ .

(١٧) أشارت الدكتورة نسيمة الغيث إلى الدراسات التي عرضت للبائية في مقدمة دراستها ، وهي دراسات كثيرة قديمة كشروح القصيدة ، وجديدة كتلك الدراسات التي عرضت للشعر العربي أو للشعر الأموي على وجه العموم ولشعر ذي الرمة على وجه الخصوص ومن تلك الدراسات :

١ - التطور والتجديد في الشعر الأموي للدكتور شوقي ضيف .

٢ - فن الشعر للدكتور إحسان عباس .

٣ - ذو الرمة شاعر الحب والصحراء للدكتور يوسف خليف .

٤ - ذو الرمة شاعر الصحراء للدكتور حسن عباس نصر الله .

٥ - تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي للدكتورة ثناء أنس

الوجود .

٦ - شعر ذي الرمة تفسير فني أسطوري للدكتورة حسنة عبدالسميع .
ويمكن أن نضيف إلى هذه الدراسات دراسات أخرى كثيرة كدراسة
الدكتور الكومي لشعر ذي الرمة ، ودراسة الدكتور وهب رومية للشعر
العربي في ضوء نقد المنهج الأسطوري . أما الدراسة التي خلصت
للبنائية فهي دراسة الدكتورة نسيم الغيث ، وقد اهتمت بالحركة البنائية
في الشكل والمضمون ، وعلاقة هذه الحركة بعناصر البناء . . فالبنائية
هي أساس البناء ، ومن خلالها يمكن استخلاص المغزى الفلسفي
للنص ، من خلال تتبع اللوحات المتعاقبة وكشف وحدة الرؤية بينها ،
وهذه البنائية تفريغ على مبدأ جمالي وهو أن ذا الرمة شاعر مدقق ، مبدأ
الحركة البنائية يتولد من قراءة جديدة للبناء الفني في تحقيقه المزدوج
كتعاقب لمراحل أو مقاطع القصيدة ، وكمعنى يتحرك بين هذه المراحل ،
الحركة البنائية هي الإطار العام الذي يتنظم القصيدة ، فالقصيدة في
شكلها العام سلسلة من الصراعات يتولد المعنى منها ، ويتجسد من
خلالها ، كما يتجسد في دلالات الزمان والمكان والصفات والحركات
والألوان .

(١٨) انظر : تاريخ النقد عند العرب ، الدكتور عبدالعزيز عتيق ، بيروت :

دار النهضة العربية ، ١٩٨٠م ، ص ٢٢٠ .

والمعروف أن عبدالملك عندما مات سنة ٨٦هـ ، لم يتجاوز عمر ذي

الرمة السنة التاسعة فقد ولد سنة ٧٧هـ ، وهذا كاف لإبطال هذه الرواية

وقد أدرك ذلك المحقق ، والدكتورة نسيم الغيث في دراستها .

(١٩) الديوان ١ / ٤٦٠ .

- (٢٠) المصدر نفسه ١٨/١ .
- (٢١) نفسه ١١٩١/٢ .
- (٢٢) الأغاني ٣١٣/١٧ ، وفي الشعر والشعراء ، تحقيق السيد أحمد صقر
٥٣٤/١ «أحسن الناس» .
- (٢٣) المصدر نفسه ٣١٤/١٧ .
- (٢٤) الديوان ٨٢١/٢ .
- (٢٥) المصدر نفسه ٦٩٣/٢ .
- (٢٦) نفسه ٢٦/١ .
- (٢٧) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د. نصرت
عبد الرحمن ، عمان ، مكتبة الأقصى ، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م ،
ص ١١٥ .
- (٢٨) البيت للمرار بن المنقذ في نقد الشعر . لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال
مصطفى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٩م ، ص ٢١٥ .
- (٢٩) ديوان ذي الرمة ٣٢/١ .
- (٣٠) البيان والتبيين . الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، بيروت ، دار
الفكر ، ط ٤ ، بدون تاريخ ، ٢٢٥/١ .
- (٣١) الديوان ٣٦/١ الهامش من أبيات مزيدة في بعض مخطوطات
الديوان ذكرها المحقق .
- (٣٢) المصدر نفسه ١٢٠٦/٢ .
- (٣٣) الحركة البينية في البائية الكبرى ، ص ١٢٢ .
- (٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٤٠ .

- (٣٥) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ،
المرزباني ، تحقيق علي البجاوي ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م ، ص ٥٦ .
- (٣٦) قراءة ثانية لشعرنا القديم ، الدكتور : مصطفى ناصف ، بيروت : دار
الأندلس ، ص ١١٥ .
- (٣٧) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، وضعه وصححه
عبدالرحمن البرقوقي ، بيروت : دار الكتاب العربي ،
١٤٠١هـ / ١٩٨١ م ، ص ٣٦٤ ، ٣٦٥ .
- (٣٨) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني ، حققه : صلاح الدين الهادي ،
القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ م ، ص ٣٢٣ .
- (٣٩) لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق : مجموعة من العلماء ، القاهرة :
دار المعارف ، بدون تاريخ .
- (٤٠) ديوان ليلى الأخيلىة جمع وتحقيق خليل وجليل العطيّة ، بغداد ، دار
الجمهورية ، ط ٢ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م .
- (٤١) نقد الشعر ، ص ٢١٤ .
- (٤٢) الحماسة ، ابن الشجري ، تحقيق عبدالمعين الملوحي وأسماء الحمصي ،
سوريا : منشورات وزارة الثقافة السورية ، ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠ م ،
٩٥٥ / ٢ .
- (٤٣) الموشح ، ص ٢٣١ .
- (٤٤) الديوان ١ / ٤٢٢ ، ٤٢٣ .
- (٤٥) نفسه ١ / ٤٣٤ ، ٤٣٥ .
- (٤٦) نفسه ، ٨٠٤ / ٢ .

(٤٧) البيت من شواهد عبدالقاهر في أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه
محمود شاكر ، القاهرة ، دار المدني ، ط ٢ ، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م ،
ص ٢١٣ .

(٤٨) الأنبياء ، آية ٣٠ .

(٤٩) البقرة ، آية ١٧٩ .

(٥٠) ديوان ذي الرمة / ١ / ٦٥ .

(٥١) نفسه ، ٧٣ / ١ .

(٥٢) نفسه ، ١٠١ / ١ هامش المحقق .

(٥٣) عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ،

الدكتور لطفي عبدالبديع ، جدة ، منشورات النادي الأدبي الثقافي

بجدة ، ط ٢ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ص ١٠٥ .

(٥٤) لم أقف على قائله .

(٥٥) الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة ، ص ٦٢ ، وانظر

ص ١٣-١٢٥ .

(٥٦) المرجع نفسه ، ص ١٤٣ .

(٥٧) المرجع نفسه ، ص ١٤٣ .

(٥٨) للاتساع في هذه القضية انظر المراجع الآتية :

- جماليات المكان غاستون باشيلار .

- إشكالية المكان في النص الأدبي ، الدكتور ياسين النصير .

- شاعرية المكان ، الدكتور جريدي المنصوري .

- الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة ، بينة المكان ، ص ١٥٣ .

(٥٩) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء الدكتور يوسف خليف ، القاهرة :

دار المعارف ، ١٩٧٠م ، ص ١٤٥ .

(٦٠) المرجع نفسه ، ص ٢٥٢ .

(٦١) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٦٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي ، الدكتور شوقي ضيف ،

القاهرة ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٣م ، ص ٢٥١ .

(٦٣) اللغة واللون ، الدكتور : أحمد مختار عمر ، القاهرة ، عالم الكتب ،

ط ٢ ، ١٩٩٧م ، ص ١٨٦ .

(٦٤) المرجع نفسه ، ص ١٨٥ .

(٦٥) نفسه ، ص ١٨٤ .

(٦٦) نفسه ، ص ١٨٣ .

تذهب الدكتورة نسيم الغيث إلى «أن الوصف اللوني (الزرق) استخدم

ثلاث مرات ، دون أن يعني اللون الأزرق المصطلح عليه ، فالزرق :

أكثبة رمال بالدهناء ، والصائد الذي يتربص بالحرر الوحشية عند عين

أثال : أعد زرقاً ، وهي النصال ، أما الكلاب التي أحاطت بالثور

فكانت زرقاً أيضاً» ، ص ١٦٤ .

(٦٧) لسان العرب «سود» .

(٦٨) مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح ، ابن يعقوب المغربي ،

ضمن شروح التلخيص ، بيروت : دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ ،

٢٩٣/٤ .

(٦٩) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٢٨٨ .

- (٧٠) التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، بيروت : دار
العودة ، ط ٤ ، ١٩٨١ م .
- (٧١) الوافي في العروض والقوافي ، صنعة الخطيب التبريزي ، تحقيق :
الدكتور فخر الدين قباوة ، دمشق : دار الفكر ، ط ٣ ،
١٣٩٩هـ / ١٩٧٩ م ، ص ٥٧ .
- (٧٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور : عبدالله الطيب ،
بيروت ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م ، ٣٦٢ / ١ .
- (٧٣) المرجع نفسه ٤١٤ / ١ .
- (٧٤) نفسه ٤١٥ / ١ .
- (٧٥) نفسه ٤٢١ / ١ .
- (٧٦) موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، بيروت : دار القلم ، ط ٤
، ١٩٧٢ م ، ص ٢٧٥ .
- (٧٧) الأصوات اللغوية ، الدكتور إبراهيم أنيس ، القاهرة : الأنجلو
المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧١ م ، ص ٤٥ .
- (٧٨) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٢٩٣ .
- (٧٩) الأغاني ٣١١ / ١٧ .
- (٨٠) الحركة البيئية في البائية الكبرى لذي الرمة ، ص ١٥٢ .
- (٨١) المرجع نفسه ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .
- (٨٢) الحركة البيئية ، ص ٥٧ .
- (٨٣) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني ، ابن قتيبة ، بيروت : دار
الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤١٥هـ / ١٩٨٤ م ، ٢٧ / ١ .

(٨٤) من تلك الطروحات :

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، الدكتور نصرت عبدالرحمن ، عمان ، مكتبة الأقصى ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، الدكتور علي البطل ، بيروت : دار الأندلس ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .
- الشعر الجاهلي : قضاياها الفنية والموضوعية ، د. إبراهيم عبدالرحمن ، ضمن مواقف في الأدب والنقد ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية ، الدكتور عبدالجبار المطلبي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- التفسير الأسطوري للشعر القديم ، الدكتور أحمد كمال زكي ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ م .
- دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي ، الدكتور عبدالقادر الرباعي ، الكويت ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد السادس ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢ م .
- الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ، الدكتور مصطفى الشورى ، القاهرة : دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي ، الدكتور نصرت عبدالرحمن ، عمان ، دار الفكر ، ١٩٨٥ م .
- وغيرها كثير جداً .

(٨٥) انظر على سبيل المثال :

- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، الدكتور
علي البطل .

- الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة ، حسنه
عبدالسميع ، فصول مجلد ١٤ ، عدد ٢ ، ١٩٩٥ م .

(٨٦) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في
أصولها ، ص ١٢٣ .

(٨٧) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .

(٨٨) نفسه ، ص ١٣٢ .

(٨٩) الأغاني ، ١٧ / ٣٤٦ .

(٩٠) شعرنا القديم والنقد الجديد ، الدكتور وهب أحمد روميّة ، الكويت ،
عالم المعرفة ، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، وهو من أعظم
الكتب التي نقدت المنهج الأسطوري ، وكشفت عواره .

(٩١) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، بيروت ، دار إحياء
التراث العربي ، بدون تاريخ ٢ / ٢٠ .

(٩٢) شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص ٣٢٦ .

(٩٣) سورة الانشقاق ، آية ٦ .

(٩٤) تكوين العقل العربي ، د. محمد عابد الجابري ، بيروت : مركز
دراسات الوحدة العربية ، ط ٣ ، ١٩٨٨م ، ص ٧٧ .

(٩٥) المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

مصادر البحث

- (١) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، القاهرة ، دار المدني ، ط ١ ، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م .
- (٢) الأصوات اللغويّة ، الدكتور إبراهيم أنيس ، القاهرة : الأنجلو المصريّة ، ط ٤ ، ١٩٧١م .
- (٣) الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق : عبدالستار فراج ، تونس : الدار التونسيّة ، ١٩٨٣م .
- (٤) البيان والتبيين . الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، بيروت : دار الفكر ، ط ٤ ، بدون تاريخ .
- (٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب . الدكتور عبد العزيز عتيق ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠م .
- (٦) التطور والتجديد في الشعر الأموي . الدكتور شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٣م .
- (٧) تكوين العقل العربي . الدكتور : محمد عابد الجابري ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، ط ٣ ، ١٩٨٨م .
- (٨) التفسير النفسي للأدب . الدكتور عز الدين إسماعيل ، بيروت : دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٨١م .
- (٩) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . أبوزيد القرشي ، حققه وعلّق عليه وزاد في شرحه الدكتور : محمد علي الهاشمي ، دمشق : دار القلم ، ط ٢ ، بدون تاريخ .

(١٠) الحركة الينية في البائية الكبرى لذي الرمة ، دراسة فنية . الدكتور
نسيمة الغيث ، القاهرة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية
والاجتماعية ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .

(١١) الحماسة . ابن الشجري ، تحقيق : عبد المعين الملوحي وأسماء
الحمصي ، سوريا : منشورات وزارة الثقافة السورية ،
١٣٩٠هـ / ١٩٧٠ م .

(١٢) الحيوان . الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، بيروت : دار
إحياء التراث العربي ، بدون تاريخ .

(١٣) ديوان ذي الرمة شرح الإمام أبي نصر الباهلي ، تحقيق : الدكتور
عبد القدوس أبو صالح ، بيروت : مؤسسة الإيمان ،
١٤٠٢هـ / ١٩٨٢ م .

(١٤) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني ، حققه : صلاح الدين الهادي ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧ م .

(١٥) ديوان ليلي الأخيلى ، جمع وتحقيق خليل وجليل العطية ، بغداد ،
دار الجمهورية ، ط ٢ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م .

(١٦) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء . الدكتور يوسف خليف ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ م .

(١٧) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، وضعه وصححه
عبدالرحمن البرقوقي ، بيروت : دار الكتاب العربي ،
١٤٠١هـ / ١٩٨١ م .

- (١٨) شعرنا القديم والنقد الجديد . الدكتور وهب أحمد روميّه ،
الكويت : عالم المعرفة ، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م .
- (١٩) الشعر والشعراء . ابن قتيبة ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ،
القاهرة ، دار المعارف .
- (٢٠) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،
الدكتور : نصرت عبدالرحمن ، عمّان : مكتبة الأقصى ، ط ٢ ،
١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م .
- (٢١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة
في أصولها وتطورها . الدكتور علي البطل ، بيروت : دار
الأندلس ، ط ٢ ، ١٩٨١م .
- (٢٢) عبقرية العريّة في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب .
الدكتور لطفي عبدالبديع ، جدة ، منشورات النادي الأدبي
الثقافي بجدة ، ط ٢ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
- (٢٣) قراءة ثانية لشعرنا القديم . الدكتور : مصطفى ناصف ، بيروت
، دار الأندلس .
- (٢٤) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني . ابن قتيبة ، بيروت : دار
الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م .
- (٢٥) لسان العرب . ابن منظور ، تحقيق مجموعة من العلماء ،
القاهرة : دار المعارف ، بدون تاريخ .

- (٢٦) اللغة واللون . الدكتور أحمد مختار عمر ، القاهرة : عالم الكتب ، ط ٢ ، ١٩٩٧ م .
- (٢٧) مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد ٢٣ ، عدد ١/٢ ، ١٩٩٤ م .
- (٢٨) محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، مجلد ٩ ، ١٤١١هـ / ١٩٩١ م ، مجلد ٢ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥ م .
- (٢٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . الدكتور عبدالله الطيب ، بيروت : دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م .
- (٣٠) مناهج الدراسات الأدبية . حسين الواد ، الدار البيضاء ، منشورات عيون ، ط ٤ ، ١٩٨٨ م .
- (٣١) مواهب الفتاح في شرح المفتاح . ابن يعقوب المغربي ، ضمن شروح التلخيص ، بيروت : دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ .
- (٣٢) موسيقى الشعر . الدكتور إبراهيم أنيس ، بيروت : دار القلم ، ط ٤ ، ١٩٧٢ م .
- (٣٣) الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر . المرزباني ، تحقيق : علي البجاوي ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م .
- (٣٤) نظرية الأدب . رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة الدكتور : محيي الدين صبحي ، مراجعة الدكتور : حسام الخطيب ، القاهرة : منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢ م .

(٣٥) نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، تحقيق : الدكتور كمال مصطفى ،

القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٧٩ م .

(٣٦) الوافي في العروض والقوافي ، صنعة الخطيب التبريزي ، تحقيق :

الدكتور فخر الدين قباوة ، دمشق : دار الفكر ، ط ٣ ،

١٣٩٩هـ / ١٩٧٩ م .

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٥	أما قبل
٧	إشكالية المنهج
١٥	النص
٢٧	فاتحة
٣٠	كتاب الموت
٣٦	الجمال
٤٣	الصدقة
٤٩	البطل
٤٩	أ - « الحمار - « النخوة »
٥٨	ب « الثور » - « الجلال »
٦٩	ج - « الظليم والنعامة » - الأبوّة والأمومة »
٧٦	اللغة الكونية
٨٤	شاعرية المكان
٩٠	جماليات اللون
٩٦	بلاغة الزمن
١٠٥	شعرية التماثل
١١٠	الشعر والميثولوجيا
١١٧	الهوامش
١٢٨	مصادر البحث